



# **O Fenómeno Linguístico da Dobragem em Itália**

**Silvia Miglionico**

**Dissertação de Mestrado**

**apresentado ao Instituto de Contabilidade e Administração do Porto para a  
obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas, sob  
orientação de Professora Maria Graça Bigotte Chorão**

**Porto – Setembro 2018**

**INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO**



## RESUMO

Esta dissertação de mestrado procura abordar o tema da linguagem usada na dobragem, enquadrando-a no campo mais específico da dobragem em Itália.

A linguagem audiovisual, em geral, e da dobragem, em particular, apresenta-se já como um elemento artificial e fictício. Recriar a realidade é um trabalho árduo, ainda mais entre duas línguas e culturas diferentes. Defendemos que qualquer aproximação a um produto deste tipo deve levar em consideração o seu aspeto semiótico e a exigência dum conjunto de noções especializadas, que vão além dos conhecimentos linguísticos da língua de partida e da língua de chegada.

No que concerne o âmbito da dobragem, no processo de mudança de língua e cultura, foi inevitável adotar soluções que resultaram pouco ajustáveis à língua de chegada. Soluções que entraram a fazer parte do quotidiano e deram vida a uma variante linguística chamada, em italiano, *doppiaggese*.

Para aprofundar este tema, foi desenvolvida a comparação entre alguns diálogos originais dos filmes *Pulp Fiction* e *Taxi Driver*, da Serie TV *Sex and The City* e do desenho animado *The Simpson* com a respetiva dobragem italiana.

### **Palavras-chave:**

Tradução Audiovisual; Dobragem; *Doppiaggese*.

## ABSTRACT

This Master thesis focuses on the subject of the language of dubbing, concerning more specifically the field of Italian dubbing.

The audiovisual language is already a fictional element. Recreating reality is an arduous work, even more between two different languages and cultures. And it demands a variety of skills and knowledge that extend far beyond Linguistics. An approach to any feature of such a product must take into consideration its multisemiotic aspect. Moreover, it's fundamental the knowledge of skills that are far beyond the linguistic characteristics of the source and target languages.

In the field of dubbing, during the switching process of language and culture, it was unavoidable to adopt solutions which seemed slightly less suitable with the target language. Solutions which became part of the everyday language and gave life to a linguistic variation called, “doppiaggese” or Dubbese. To better understand this subject, I developed a comparison, between some original dialogues of the American movies, *Pulp Fiction* and *Taxi Driver*, the TV series of *Sex and The City* and the animation carton of *The Simpsons* with its respective Italian dubbing.

### **Keywords:**

Audiovisual Translation; Dubbing; *Doppiaggese*.

*À minha avó e aos meus pais,*

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, queria agradecer a minha orientadora, a Professora Maria da Graça Bigotte Chorão, pela sua disponibilidade. O seu grande conhecimento na área da Tradução Audiovisual representa, para mim, um ótimo ponto de referência. Além do apoio a nível dos conteúdos, a Professora Graça Chorão foi, durante o desenvolvimento da tese, também uma grande ajuda a nível linguístico.

Um sincero e imenso agradecimento vai aos meus pais que, embora estando longe nunca pararam de me dar um inabalável apoio moral e económico, permitindo-me alcançar este objetivo. Graças à ajuda deles consegui desenvolver o Mestrado no país onde eu queria, Portugal, encontrando aqui ainda mais oportunidades para o meu futuro.

Apesar de se encontrar longe, desejo igualmente muito agradecer à minha avó que, com os seus 89 anos, é a pessoa que me consegue transmitir mais entusiasmo e força para nunca desistir.

Um outro sincero agradecimento vai para o meu namorado, que neste momento se encontra longa também, mas que, desde o início até o fim da dissertação se encontrou sempre ao meu lado dando-me um forte suporte moral nos momentos de maior stress e ansiedade.

Por fim, queria agradecer todos os professores do curso de Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas do ISCAP, entre os quais a antiga coordenadora de curso, a Professora Clara Sarmiento, e a nova coordenadora, a Professora Sandra Ribeiro, pela disponibilidade durante os dois anos passados.

## Índice de Tabelas

Tabela 1 – Comparação entre Dobragem e Legendagem .....	9
Tabela 2 - excerto do filme <i>Pulp Fiction</i> .....	36
Tabela 3 - excerto do filme <i>Pulp Fiction</i> .....	37
Tabela 4 – excerto do filme <i>Taxi Driver</i> .....	37
Tabela 5 - excerto do filme <i>Taxi Driver</i> .....	38
Tabela 6 – excerto do 6º episódio, terceira temporada série televisiva <i>Sex and The City</i> .....	41
Tabela 7 - excerto do filme <i>Rebecca</i> .....	43
Tabela 8 – Excerto de <i>The Wrong Man</i> .....	44
Tabela 9 – Excerto de <i>To Catch a Thief</i> .....	45
Tabela 10 - excerto do 4º episódio, 3ª temporada da série televisiva, <i>The Simpson</i> .....	49
Tabela 11 - excerto do 3º episódio, 3ª temporada da série televisiva, <i>The Simpson</i> .....	50
Tabela 12 - excerto do 8º episódio, 3ª temporada da série televisiva, <i>The Simpson</i> .....	50
Tabela 13 – Excerto do 8º episódio da 3ª temporada de <i>The Simpson</i> . ....	51

## Índice

<b>1. Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>2.Tradução audiovisual .....</b>	<b>2</b>
<b>2.1 O que é a dobragem? .....</b>	<b>4</b>
<b>2.2 Breve história da dobragem .....</b>	<b>5</b>
<b>2.3 Análise comparativa entre Dobragem e Legendagem .....</b>	<b>8</b>
<b>2.4 Dobragem: Questões linguísticas.....</b>	<b>10</b>
<b>2.5 Dobragem: Questões técnicas .....</b>	<b>12</b>
<b>2.5.1 A sincronização .....</b>	<b>13</b>
<b>2.5.2 Tradaptação .....</b>	<b>17</b>
<b>2.6 Preferências ditadas pela habituação .....</b>	<b>19</b>
<b>2.7 A dobragem no mundo .....</b>	<b>20</b>
<b>3. A dobragem em Itália.....</b>	<b>22</b>
<b>3.1. Breve história da dobragem em Itália .....</b>	<b>22</b>
<b>3.2. O Processo da dobragem.....</b>	<b>24</b>
<b>3.2.1 As fases.....</b>	<b>24</b>
<b>3.2.2 Os intervenientes .....</b>	<b>25</b>
<b>3.3 Contrato Nacional e os Símbolos da dobragem.....</b>	<b>28</b>
<b>3.4 A língua da dobragem em Itália: o“Doppiaggese” .....</b>	<b>30</b>
<b>3.4.1 <i>Offensive language</i> e <i>slang</i> na dobragem italiana .....</b>	<b>33</b>
<b>3.4.2 Linguagem de cariz sexual e a dobragem italiana.....</b>	<b>39</b>
<b>3.4.3 O multilinguismo na dobragem .....</b>	<b>42</b>
<b>3.4.5 O uso de dialetos na dobragem .....</b>	<b>46</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>53</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>55</b>



## 1. Introdução

Desde o advento do cinema e posteriormente da televisão, registou-se um aumento exponencial de produções audiovisuais a nível mundial. Estes produtos audiovisuais, por via da globalização e internacionalização, tornaram-se veículos comunicativos fundamentais tanto a nível do entretenimento, como da informação e académico. Além disso, são estes os produtos que alcançam um elevado número de pessoas, influenciando assim as mentalidades, os comportamentos e até os modos de ser dos povos.

Contudo, esta disseminação exponencial de produtos audiovisuais depara-se com um obstáculo relevante: grande parte dos conteúdos audiovisuais são produzidos em língua inglesa, em particular, em Inglês americano e são exportados para países que não falam a mesma língua. No processo de distribuição global destes produtos, as barreiras linguísticas tornaram-se assim ‘visíveis’ o que implica a necessidade de traduzir estes conteúdos para as línguas dos países recetores.

De entre as diferentes modalidades de Tradução Audiovisual (TAV), destacam-se a legendagem e a dobragem como os dois modos mais comuns e utilizados a nível mundial. A dobragem será objeto de análise nesta tese, em particular no que concerne a dobragem em Itália. Esta escolha está ligada, primeiro, ao meu interesse pessoal enquanto investigadora na área da TAV, estudo desenvolvido durante o mestrado. Em segundo lugar, o meu interesse deve-se também à minha habituação em relação à dobragem, sendo nascida e criada em Itália, país onde esta modalidade prevalece desde os primórdios do cinema como veremos no capítulo 3. Por fim, o meu interesse pela temática foi ainda aguçado pela experiência pessoal de ter morado num país legendador, Portugal, e de me ter apercebido de várias questões pertinentes sobre a dobragem em comparação com a legendagem. Curiosamente, a minha perceção enquanto espetadora alterou-se significativamente com esta vivência pois até esse momento, a dobragem era sentida como algo absolutamente natural. O contacto diário com produtos audiovisuais estrangeiros emitidos com legendagem fizeram-me refletir sobre estas questões e, em particular, tentar perceber e analisar o fenómeno da dobragem no meu país natal.

Esta motivação levou-me a aprofundar esta modalidade de TAV, estudando-a em diversos domínios: científico/académico, técnico e profissional. A nível científico/académico, procurei estudar e refletir criticamente sobre diferentes estudos no âmbito da TAV e com maior enfoque nas questões relativas à dobragem, procurando nesse processo analisá-la comparativamente com a legendagem. No que toca as questões técnicas da dobragem, procurei entender e perceber o processo da dobragem, ou seja, as suas fases e intervenientes diretos. Por fim, procurei analisar as questões profissionais, estudando e observando como os profissionais da dobragem em Itália aplicam e desenvolvem este processo.

O meu trabalho apresenta-se como uma dissertação académica inserida no âmbito do mestrado de Tradução e Interpretação Especializadas e baseia-se sobretudo numa observação pessoal do fenómeno da dobragem em Itália. Importa referir que se trata de uma análise casuística, influenciada sobretudo pelas motivações pessoais acima mencionadas e pelo facto de ser falante nativa de italiano.

Este trabalho assenta sobre duas hipóteses a explorar; 1) a dobragem italiana é um processo complexo e exigente, a nível técnico e linguístico, sobretudo porque a sua importância assenta sobre dois fatores,

a saber, a sincronização e a adaptação; 2) a língua italiana é influenciada significativamente pelo *doppiaggese*. Este termo comporta uma forte carga negativa e foi utilizado na sua génese pelos dobradores italianos ao considerarem que a linguagem utilizada nos produtos audiovisuais italianos era artificial e estranha. Trata-se de um fenómeno linguístico que influencia não apenas a linguagem dos produtos audiovisuais italianos, mas que afeta globalmente também a língua italiana a nível escrito e falado, sobretudo através da utilização de numerosos calques do inglês. Para além destes calques, o *doppiaggese* revela-se também pela utilização de registos linguísticos inadequados ao contexto e ao nível de instrução das personagens. Com a análise deste fenómeno pretende-se perceber as diferentes implicações linguísticas e culturais da dobragem no contexto italiano e para isso pretendo analisar diferentes exemplos que se podem visionar em produtos dobrados.

Tendo estas considerações em mente, esta tese está dividida em três capítulos. Após esta introdução em que se pretende enquadrar este trabalho em termos de motivação, estrutura e objetivo, segue-se o segundo capítulo onde se oferece um olhar global sobre a tradução audiovisual com referência a todas as modalidades pertinentes, para descrever posteriormente de maneira mais aprofundada, o processo de dobragem. Nesse capítulo, descreve-se sucintamente a história da dobragem e faz-se uma breve comparação com a outra modalidade mais comum, a legendagem. Aqui se apresentam, de modo mais detalhado, as várias questões que caracterizam a dobragem, em particular, questões de tipo linguístico, técnico e cultural. É nesta secção que se pretende expor o fator caracterizador da dobragem italiana, ou seja, o *doppiaggese*, tratado de forma mais substancial e minuciosa.

O terceiro capítulo é dedicado à dobragem em Itália. No início, apresenta-se o processo da dobragem com uma descrição bastante detalhada da história, das fases e dos intervenientes da dobragem italiana. Inclui também uma breve referência ao contrato nacional presente em Itália acerca de dobragem e a apresentação dos símbolos utilizados a nível profissional. A última parte deste capítulo será dedicada à apresentação de alguns exemplos significativos de produtos audiovisuais dobrados, através da ilustração de alguns diálogos tanto cinematográficos como televisivos, considerando relevantes para o tema em análise deste trabalho.

## **2. Tradução audiovisual**

Num mundo dinâmico e globalizado, cada vez mais dominado pelos meios audiovisuais, a tradução audiovisual tem vindo a desempenhar um papel fundamental ao garantir a difusão internacional de vários produtos multimédia (Díaz Cintas 2008; Gambier 2004, 2008). Considerada como uma das formas de tradução especializada, a TAV é hoje reconhecida como parte integrante do universo dos Estudos de Tradução. De acordo com um dos mais reputados investigadores da área, Frederic Chaume (2015; p. 106), a TAV é:

A mode of translation characterised by the transfer of audiovisual texts either interlingually or intralingually. As their name suggests, audiovisual texts provide (translatable) information through two channels of communication that simultaneously convey codified meanings using different sign systems: the acoustic channel, through which acoustic vibrations are transmitted and received as words and the visual channel, through which light waves are transmitted and received as images, colours, movement, as well as posters or captions with linguistic signs, etc.

Esta modalidade abrange aliás todos os tipos de transferência linguística destinadas à tradução de diálogos originais de produtos audiovisuais, ou seja, de produtos que comunicam informações simultaneamente através do canal acústico e do visual, a fim de os tornar acessíveis a um público maior (Perego 2005). Estas modalidades de transferência linguística e semiótica são a dobragem, legendagem, supra/sobre legendagem, *respeaking*, áudio-legendagem, *voice-over*, *free-commentary* e *goblin translation*, legendagem para surdos, áudio-descrição, *fansubbing* e *fandubbing*. (Chaume 2012).

Embora a atividade profissional de tradução audiovisual não seja novidade, só no final dos anos 90, a TAV passou a ser objeto de investigação académica. A comprová-lo, verifica-se que a terminologia utilizada para falar de tradução audiovisual é ainda algo instável e muitas vezes sofre ainda de alguma imprecisão terminológica. A sua denominação sofreu várias alterações ao longo dos anos, tendo sido utilizados termos como *film translation* (Snell-Hornby 1988) e *screen translation* (Mason 1989). O primeiro termo revela a cumplicidade existente entre os estudos fílmicos e a TAV em que os diálogos dos filmes dependiam integralmente da tradução para serem exportados e veiculados em diferentes países. O segundo termo, por sua vez, focaliza-se no meio de distribuição dos produtos transmitidos, seja o ecrã televisivo, cinematográfico ou do computador. Outras denominações, como *film dubbing* (Fodor 1976), *constrained translation* (Titford 1982), *traducción fílmica* (Díaz Cintas 1997), *film and TV translation* (Delabastita 1989), *media translation* (Eguíluz et al 1994), *comunicación cinematográfica* (Lecuona 1994), *traducción cinematográfica* (Hurtado 1994), *multimedia translation* (Mateo 1997), *transadaptation* (Gambier 2003, Neves 2005), assim como outros termos que foram sendo utilizados ao longo das últimas décadas por diferentes *scholars* para se referirem a diferentes tipos de traduções audiovisuais: *revoicing*, *captioning*, *sound post-synchronization*, etc.

A denominação transferência intersemiótica põe em evidência a complementaridade entre a componente verbal e a visual, o que explica a necessidade de introduzir uma designação mais exaustiva, ou seja, tradução audiovisual. Com frequência, refere-se a esta definição com o acrónimo inglês AVT ou em italiano e português TAV.

O texto audiovisual é um texto para comunicar uma mensagem e serve-se de vários e diferentes canais. Seja através do canal acústico como do visual, o texto audiovisual não se circunscreve aos diálogos;

no canal acústico ou sonoro, abrange a música, os ruídos, os silêncios; no canal visual, pode incluir não apenas as imagens, mas também as legendas e os inscitos visíveis na imagem. Além disso, a tradução audiovisual refere-se a uma área que abrange outros tipos de tradução menos convencionais que se afastam da tradicional transferência de mensagens de uma língua para a outra, porque incluem também transferências intralinguísticas e intersemióticas. Para citar alguns exemplos que já foram mencionados em cima, há a imagem que se transforma em palavras (áudio descrição para cegos), ou os diálogos que se convertem numa presença visual (legendagem para surdos).

A modalidade de tradução audiovisual em análise nesta dissertação será a dobragem que, segundo Chaume (2012; p.2) é “one of the major modes of screen or audiovisual translation carried out all over the world” e da qual falarei na próxima secção.

## **2.1 O que é a dobragem?**

A dobragem é a modalidade de tradução audiovisual que consiste em substituir a faixa de diálogos originais de um produto audiovisual por uma nova faixa de diálogos traduzida para uma nova língua. Isto não significa, porém, que a imagem passe para segundo plano. Montero Dominguez (2005; p.92) relembra que “a dobragem é um processo complexo caracterizado pela necessidade de sincronia entre as vozes dos atores de dobragem e as imagens do texto audiovisual.”

Esta metodologia requer grande atenção na sincronização sonora, ou seja, os novos diálogos na língua de chegada têm de ser adaptados de maneira a que o texto ouvido e os movimentos dos lábios dos atores coincidam o mais possível: as vozes originais dos atores são substituídas por novas vozes que, uma vez sincronizadas com os movimentos dos atores, dão a impressão ao espetador que as personagens no ecrã estão a falar a própria língua. De acordo com Paolinelli e Di Fortunato (2005), as dificuldades do tradaptador não se limitam a fazer coincidir os novos diálogos com os movimentos dos lábios da personagem no ecrã; a nível linguístico, devem ser abordadas enquanto situações complexas e adaptá-las a uma adequada sincronização; adaptar as traduções à esfera visual, traduzir jogos de palavras, veicular de forma correta o humor presente nos diálogos de partida e por fim reproduzir as variantes sócio linguística marcantes, com os sotaques regionais e dialetos. Tradaptador é um termo que deriva de tradaptação (*transadaptation*), processo que não implica a simples tradução de um texto desde língua A até língua B mas que envolve a adaptação do contexto para explicar as diferenças linguísticas e culturais entre falantes de duas línguas diferentes. Transadaptação é, portanto, a combinação entre tradução e adaptação exigida para produzir versões fiáveis e válidas na língua de chegada (Zucker, Miska, Alaniz, Guzmán, 2005; p. 2-3).

Voltando à dobragem, o nexos que singulariza esta modalidade em relação às outras é apresentado como

semelhante ao das relações entre imagens e palavras em termos dos mecanismos de coesão entre as duas. Zabalbeascoa (1993; p. 222) assinala-o como um dos aspetos fundamentais na dobragem:

Audiovisual cohesion and coherence. The technical and linguistic problems of combining words, sounds, and images. This is what is unique about dubbing; it is the aspect that this form of translating does not share with any other form of translating, not even the translation of plays or the production of subtitles.

Recorre-se a dobragem também para dar voz aos personagens dos filmes de animação ou dos bebés, objetos, marionetas, animais, etc. No que concerne a dobragem cinematográfica, é ainda possível realizar na fase da montagem de um filme, a dobragem de faixas de áudio não gravadas ao vivo, o que muitas vezes se deve a circunstâncias complexas como fatores ambientais como vento e chuva, ou para corrigir um efeito sonoro mal conseguido ou atrapalhado devido a ruídos de fundo.

Por dobragem entende-se também a inserção de *voz-off* em filmes publicitários. Acontece também dobrar atores de diferentes nacionalidades contracenando no mesmo filme, como acontece frequentemente nas co-produções europeias. Outras vezes é frequente substituir a voz dos atores não profissionais, os quais têm dificuldade a recitar com precisão o guião; a intenção, nestes casos, é o de manter a espontaneidade da recitação, reparando aos pequenos erros com a dobragem.

## **2.2 Breve história da dobragem**

O problema principal apontado ao fenómeno da dobragem, debatido até hoje, abrange a questão de manter ou não as vozes originais dos atores. As vozes mais críticas consideram um crime ou uma mera ilusão como Danan (1994; p.606) que escreveu:

Dubbing is an attempt to hide the foreign nature of a film by creating the illusion that actors are speaking the viewer's language. Dubbing, in short, is an assertion of the supremacy of the national language and its unchallenged political, economic and cultural power within the nation's boundaries.

É possível afirmar que a necessidade da dobragem nasceu claramente com a existência do cinema sonoro, suplantando assim o cinema mudo que perdurou várias décadas. A invenção do cinema é geralmente estabelecida no final de 1895, com a primeira projeção organizada em Paris pelos irmãos Lumière (Ferrara; 2016). Porém, os primeiros filmes sonoros datam de 1926. Refira-se que os filmes sonoros não se tratavam realmente de filmes "falados", pois ninguém falava, mas havia músicas sincronizadas com as imagens. Na verdade, estes filmes não se diferenciavam muito de um filme mudo, que costumavam ser acompanhados por um pianista, ou às vezes, por uma orquestra inteira.

Mesmo em 1926, os irmãos Warner adotaram um novo sistema, *Vitaphone*, baseado na utilização do gramofone sincronizado com o projetor, com o qual realizaram o filme *Don Juan*, mas o primeiro verdadeiro filme sonoro foi realizado apenas seis meses depois: *The Jazz Singer*. Em Itália, o filme foi transmitido com a banda sonora original e, para facilitar a compreensão, nas cenas dialogadas foram inseridas legendas em italiano, tornando necessária a eliminação de algumas sequências para não perder o sincronismo.

O *Vitaphone* não garantia uma perfeita sincronização som-imagem e apresentava vários limites. A utilização do disco tornava difícil o *editing* de som; não era possível modificar apenas um fotograma porque isto significava a perda da correspondência som-imagem. Também implicava enormes problemas no caso de danificação da película. O *Vitaphone* foi utilizado até os anos trinta e foi a seguir substituído pela gravação ótica em película, ainda hoje em utilização. A chegada do som falado ao cinema claramente criou um obstáculo linguístico nas películas sonoras e para ultrapassar estes limites linguísticos recorreu-se à criação de filmes realizados em vários idiomas. Aqui, vários grupos linguísticos de atores alternavam e repetiam as falas em diferentes línguas facultando assim a filmagem das mesmas cenas em vários idiomas.

Mas os resultados obtidos por estas produções multilíngues foram pouco satisfatórios e os produtores decidiram experimentar a dobragem, cujo protótipo chamado *dubbing* tinha sido inventado pelo austríaco Jakob Karol, para atingir cada tipo de público. Em Itália, a Fox confiou a experimentação desta técnica a Louis Florífero, técnico de montagem e diretor americano que conhecia a língua italiana. A primeira experiência de filme dobrado foi *Maritati a Hollywood*, mas o primeiro filme completamente dobrado em italiano foi *Tu che mi accusi* de Victor Fleming em 1930 (Paolinelli, Di Fortunato 2015; p.25).

Em Roma, a primeira sociedade a tomar esta iniciativa foi a Metro-Goldwin-Mayer em 1931 que, sob a direção de Carlo Boeuf, transformou em dobradores alguns bons atores como Francesca Bragiotti, Augusto e Rosina Galli e Argentina Ferraú. No ano seguinte, a Cines-Pittaluga abriu o primeiro estúdio de dobragem sob a direção de Mario Almirante.

Apesar das críticas, a dobragem mostrou-se a solução mais apreciada pelos distribuidores e pelo público italiano, porque tornava compatível as exigências purísticas com o difuso analfabetismo, uma vez que as didascálias ou as legendas representavam um obstáculo insuperável. É importante não esquecer, como elementos purísticos de natureza oposta (à proteção da imagem, desta vez, e não da

voz) atinjam também a utilização da legendagem, “responsável” por alterar a imagem ou de qualquer forma desviar a atenção do espetador. Um dos defensores da dobragem, o tradaptador Masolino D’Amico observa que “no cinema tudo é falso, dos leitos do mar à chuva: não se vê porque não pode sê-lo também as vozes dos ator” (Coveri 1995 p. 10 ).

Na segunda metade dos anos trinta, a dobragem italiana começou a assumir características muito precisas, sejam técnicas que artísticas e começa a desenhar-se especificamente os requisitos do dobrador: flexibilidade da voz, dicção perfeita, habilidades interpretativas e representativas capazes de se adaptar à prestação original do ator, a capacidade de interpretar tempos e modalidades cinematográficas e de controlar inflexões e ritmos.

No pós-guerra, a dobragem passou a fazer parte do Plano Marshall quando o governo dos Estados Unidos disponibilizou 800 milhões de dólares para "nos dar", vários filmes de Hollywood com dobragem incluída. Nessa altura, distinguiu-se como dobrador, Peppino Rinaldi, que deu a voz a atores como Marlon Brando, Rock Hudson, Frank Sinatra, Paul Newman, Glenn Ford e muitos outros. É interessante notar que as estrelas de Hollywood estejam muitas vezes gratas aos próprios dobradores italianos; por exemplo, no funeral de Ferruccio Amendola participaram todos os principais atores dobrados por ele como Dustin Hoffman, Al Pacino, Sylvester Stallone, Peter Falk e Robert De Niro. Hoje em dia, a dobragem é sem dúvida a modalidade de TAV preferida em Itália, porque abrange quase todas as obras audiovisuais importadas. Esta modalidade está presente em estados da Europa central e mediterrânica, (Luyken 1991) como em França, Espanha e Alemanha. De acordo com Luyken, os Países do Norte da Europa, devido ao número reduzido de possíveis espetadores, não suportariam os custos da dobragem, optando assim pela legendagem, tais como a Holanda, Dinamarca, Finlândia e Noruega. É evidente que não se trata apenas de um problema económico, mas é também uma atitude cultural e da posição geográfica que pode favorecer ou não o intercâmbio linguístico. De facto, por exemplo, segundo os dados recolhidos pelo World Economic Forum , 78% de holandeses tem um nível elevado de conhecimento de inglês, enquanto somente 1% dos italianos, 3% de franceses e 3% de espanhóis tem o mesmo nível de língua. Isto explica-se pelo facto da França dobrar cerca de 90% dos produtos audiovisuais, superada por 98% da Itália e seguida por 80% da Espanha (World Economic Forum, 2016)<sup>1</sup>.

Outro elemento relevante que esteve na base da escolha da dobragem foi a vontade dos Estados nacionalistas de desencorajar fortemente os contactos multiculturais e de tentar proteger o idioma nacional (Perego 2005). Por exemplo, em Itália, a cultura da dobragem foi imposta pela proibição do regime fascista, que considerava inaceitável o contacto com idiomas estrangeiros e, por consequência, a legendagem, a que voltarei de forma mais precisa na secção 3. Entre os países que foram objeto de tal curso de eventos, a Itália retirou uma importante vantagem: a indústria italiana da dobragem desenvolveu-se exemplarmente.

---

<sup>1</sup> <https://www.weforum.org/agenda/2018/04/the-english-language-is-the-worlds-achilles-heel> acessado em Junho 2018

### 2.3 Análise comparativa entre Dobragem e Legendagem

Esta secção será dedicada a descrever e comparar as principais vantagens e desvantagens da dobragem e da outra modalidade mais comum, ou seja, a legendagem. A contraposição entre dobragem e legendagem é uma questão antiga, que vê entre público e atores, posições sempre muito contrastantes em favor duma ou da outra. Neste trabalho não se propõe fazer alguma avaliação qualitativa relativamente à melhor ou pior modalidade. Ambas têm os elementos positivos e negativos, as preferências alteram-se de acordo com o espetador.

As principais características que distinguem a legendagem das outras formas de traduções audiovisuais foram propostas pelo académico dinamarquês Henrik Gottlieb que define a legendagem como “prepared communication using written language acting as an additive and synchronous semiotic channel, as part of a transient and polysemiotic text” (Gottlieb, 2015; p. 19). Ou seja, tal como explica também Perego (2005; p. 47), trata-se de comunicação escrita porque palavras são inscritas no ecrã; adicional porque as legendas convivem com o texto original composta pelas falas, imagens e sons que não podem ser modificados. Imediata e sincrónica porque as legendas aparecem no ecrã ao mesmo tempo do dialogo original, multimedial porque constitui um dos canais de transmissão da mensagem e transitória porque é efêmera a sua passagem no ecrã.

Hoje em dia, com a globalização, abriram-se as portas a uma maior tolerância em relação aos produtos estrangeiros e o estudo das línguas estrangeiras tornou-se fundamental; daí decorre que, em todos os países industrializados, a maior parte da população teve oportunidade de aprender pelo menos uma segunda língua, na maior parte dos casos, o inglês, o idioma mais utilizado a nível internacional. Efetivamente, o senso comum considera que a visão dum filme em língua estrangeira possa ser um ótimo exercício para aprender esta língua. Em países onde a dobragem é pouco utilizada ou inexistente, o público está mais recetivo à aprendizagem das línguas estrangeiras, porque estão acostumados a ouvi-las desde crianças. A função instrutiva das legendas é reconhecida por Gottlieb (2005), o qual ainda assim queria limitar as importações de material anglófono em favor das produções locais e por Ivarsson (1998; p.35) que afirmou:

In Europe children start to learn foreign languages, especially English, at a young age. Watching television makes a substantial contribution to their understanding of spoken English and to improving their pronunciation.

Para além da aprendizagem dos idiomas estrangeiros, as legendas têm ainda outra valência, a de não alterar a prestação dos atores. As vozes das personagens permanecem autênticas, o que permite ouvir



o som e a fonética de uma língua estrangeira.

Concerne as desvantagens que poderiam ser atribuídas à legendagem, podemos dizer em primeiro lugar que são fonte de distração da cena, pois de alguma maneira cobrem parcialmente as imagens do filme e podem ser difíceis de seguir durante diálogos rápidos. Aliás, é frequente a simplificação das falas originais para fazer reentrar uma legenda nos limites do espaço e de tempo. É relevante a escolha dum bom profissional da legendagem para não tornar as legendas superficiais ou diferentes do diálogo original mas que patenteiem tanto quanto possível a qualidade das falas originais.

Por outro lado, o principal mérito da dobragem reside no permitir a concentração do espetador na ação e na fotografia, sem as distrações induzidas pelas legendas. Isso poderia ser menos cansativo e implicar um desenvolvimento maior no filme. Geralmente a tradução resultaria mais fiel ao original, tendo em conta que usufrui do mesmo código.

Entre os aspetos que poderiam ser considerados negativos, o primeiro e mais óbvio é a sobreposição da prestação vocal do ator, com a substituição da voz original. Se não desempenhado com excelente qualidade, a dobragem poderia também criar alguma estranheza em relação aos gestos corporais. Para adaptar algumas expressões compatíveis com os movimentos labiais dos atores, o tradaptador vê-se obrigado a recorrer a uma linguagem estandardizada, algo artificial aquilo que em italiano é conhecido como *doppiagese* (linguagem típica da dobragem italiana), elemento de análise desta dissertação.

Quanto às diferenças, para ter uma visão mais completa, apresenta-se um quadro contrastivo dos componentes de ambos os tipos de TAV. Segundo Fátima Dias (2006; p. 2) e Antonini (2004; p. 176) as características são:

<b>DOBRAGEM</b>	<b>LEGENDAGEM</b>
Mais caro	Mais barato
Mais demorado	Tendencialmente mais rápido
Finge ser um produto nacional	Promove a aprendizagem de línguas estrangeiras
Perde-se a voz original	Qualidade das vozes originais dos atores
É bom para os maus leitores e quem não conhece línguas estrangeiras	Adequado aos surdos
Respeita a imagem do original	Polui a imagem
Fornece mais informação original	Requer maior redução de informação original
O espetador pode concentrar-se nas imagens e	Dispersão de atenção: imagem e texto escrito

ter mais envolvimento no filme	
O espetador pode seguir o sentido, mesmo se estiver distraído da visão	O espetador perde o sentido se distraído
Exigências de sincronização labial	Limitado pelo tempo e pelo espaço
Permite maior ilusão cinematográfica	Pode desviar a atenção da ilusão cinematográfica

*Tabela 1 – Comparação entre Dobragem e Legendagem*

Tradicionalmente considerou-se que foram as motivações económicas que levaram grandes países como a Espanha, a Itália, a França a escolher a dobragem enquanto os países com menos recursos económicos optaram pela legendagem. Acerca desta opção, alguns autores (Danan, 1993; Bellester, 1995) mostraram que para além dos fatores económicos, os condicionamentos de tipo identitário foram determinantes, como veremos posteriormente

Por fim, não se pode nunca afirmar qual é o método de tradução audiovisual mais adequado porque são vários os fatores que influenciam a escolha da técnica tradutiva, como os custos, ou o tipo de público ao qual o produto se destina. Mas o fator mais importante continua a ser a habituação dos espetadores, um aspeto que é bastante difícil de mudar. Este fator será retomado na secção 2.6.1. A seguir serão analisadas as questões linguísticas da dobragem, entre as quais a *doppiage*.

## **2.4 Dobragem: Questões linguísticas**

A linguagem do cinema pode ser considerada distante da linguagem “real” falada ou escrita. Trata-se, de facto, duma linguagem pré-escrita e recitada e, por consequência, não espontânea e submetida a uma série de procedimentos como a montagem e a pós-sincronização.

Para isso, é fundamental o papel do tradaptador, o profissional responsável pela adaptação ou *transadaptation*, termo proposto pela primeira vez por Gambier (2003), baseado no facto de que este tipo de tradução não se focaliza apenas na linguagem mas também nas necessidades culturais, questão que será tratada mais especificamente na secção 3.1. O profissional Alejandro Berumen (2013; p.5) definiu *transadaptation*:

The process whereby text created in one language and culture is prepared for use in a second language and culture. Text transadaptation involves both the translation and

adaptation of items, originally written in the source language and the replacement of items unfit for translation/transadaptation with items written in the target language.

O tradaptador tem, então, o papel de recriar um texto falado simulado (ou seja, recitado) de partida num texto falado simulado na língua de chegada ( Pavesi 2005).

Como afirmado anteriormente, o tradaptador deve ter em conta da imagem no ecrã, ou seja, os movimentos, gestos, situações que a personagem vive e a que tem de dar voz. Por esta razão, Pavesi (2009; p. 29) considera, utilizando-os termos de Cary (1995) que este tipo de tradução é uma “traduzione vincolata” e não uma “traduzione totale”, pois está condicionada por códigos não verbais e pela sincronização enquanto a credibilidade dos diálogos está mesmo na sincronia entre o texto traduzido e o movimento dos lábios dos atores.

Segundo Baumgarten (2005), que estudou a influência do inglês no alemão através da dobragem, apenas os produtos audiovisuais traduzidos através da dobragem são capazes de criar mudanças e de influenciar a língua de chegada (Baumgarten 2005). Primeiro, devido ao facto de que os filmes dobrados criam a ilusão de que os atores estão a falar a língua do espetador, dando-lhes a possibilidade de imitar e utilizar o estilo e a forma de falar, assim como as expressões e as palavras presentes no filme. Além disso, com a dobragem torna-se necessária a sincronia entre imagens, movimentos e o tempo das falas. Por esta razão, nas falas dobradas encontram-se frequentemente estruturas frásicas que pertencem ao texto de partida: o tradaptador, tenta usufruir da estrutura inicial e procura assim manter uma maior sincronia com as falas dos atores.

A título exemplificativo, o calque refere-se às palavras ou expressões derivadas de equivalentes estrangeiros, similares no significante mas distantes no significado, que nascem muitas vezes da influência exercida por diferentes línguas . Existem dois tipos de calques: o semântico e o estrutural. O calque semântico fornece à palavra, que na língua de chegada tem um significado diferente, um novo significado que se aproxima ao que possui a língua de partida. Um exemplo é o verbo “realizar” que deriva do inglês *realize* e assume em Português o significado de “ter consciência, aperceber-se”. O calque estrutural, por sua vez diz respeito às estruturas das expressões idiomáticas e com uma morfologia complexa. Com a utilização de um calque estrutural, a estrutura da língua de partida é apresentada na língua de chegada. É importante ter esta noção, porque os calques são a componente mais utilizada no *doppiage*, elemento de análise desta dissertação e que será analisado a partir da secção 3.5.

Reforçando a ideia de que linguagem do cinema não é verdadeira, a dobragem é caracterizada por uma oralidade pré-fabricada, “an orality which may seem spontaneous and natural, but which is actually planned or [...] feigned, false, prefabricated” (Chaume e Baños 2009; p. 8-11). Embora pareça espontânea e natural, como se fosse um discurso falado, a dobragem é algo que foi planeado. Em TAV, sobretudo na dobragem, um dos principais desafios é o de criar diálogos de ficção que soem naturais e credíveis. O desafio consiste em seleccionar as características específicas desta modalidade que sejam aceites e reconhecidos pelo publico. Estes elementos têm de ser capazes de recriar diálogos que soem

espontâneos, pois foram “written to be spoken as if not written” (Gregory and Carroll, 1978: p. 42). Os guionistas têm à sua disposição muitos recursos linguísticos para elaborar diálogos que, apesar de serem previamente planeadas, o público pode identificar como realísticos. Como consequência, muitos autores (Chaume 2004; Mason 1989; Whitman, 1992) chegaram à conclusão que o diálogo ficcional forma-se da combinação de características linguísticas utilizadas na linguagem falada e escrita.

## 2.5 Dobragem: Questões técnicas

Existem duas técnicas principais da dobragem, ou seja, a dobragem em sincronia e a dobragem em *voice-over*. A dobragem em sincronia prevê que a voz do dobrador substitua completamente a do ator da versão original; para obter tal resultado é fundamental que a voz dobrada e os movimentos labiais dos atores no ecrã coincidam o mais possível, de modo a que o espetador consiga identificar com naturalidade a voz do dobrador com o rosto do ator. Para esse efeito, é fundamental que os diálogos não sejam só traduzidos, mas sobretudo adaptados, de maneira a que o tempo das falas nas duas línguas coincidam e que o movimento labial de algumas palavras-chave seja equivalente. A sincronização torna-se assim fundamental a que voltarei no parágrafo a seguir. Para este tipo de dobragem, é importante que o dobrador tenha uma voz semelhante ou pelo menos apropriada à personagem que terá que dobrar: como consequência, a preferência na escolha dos dobradores determina-se pelas qualidades vocais similares e, se possível, semelhanças físicas com o ator. A questão da semelhança rosto ator-rosto dobrador depende do facto de os produtores escolherem a voz também com base nas características dos dobradores e na sua capacidade de entrar na personagem.

Tendo em conta todos estes elementos, obtém-se um bom resultado quando o dobrador respeita as pausas e a intensidade interpretativa do original, dizendo-se assim que a voz é bem “colada” ao rosto e isso pode valorizar ou, até, melhorar a prestação do ator; caso contrário, a voz diz-se “decotada” pelo rosto e, assim, vai penalizar gravemente a interpretação original.

Com a dobragem em *voice-over*, a nova banda sonora vem sobreposta mas não é substituída, uma vez que a voz do ator que aparece no ecrã se mantém audível embora com um volume sonoro muito reduzido. Em Itália, esta técnica é utilizada de maneira bastante limitada, quase exclusivamente em entrevistas e documentários. Neste caso, a voz não necessita de ter uma correspondência interpretativa, tanto que em alguns casos o dobrador é de sexo oposto do ator. A sua voz é considerada uma *voz* e não tenta ser semelhante ao original: aos olhos do espetador, o dobrador desempenha, de facto, o papel do intérprete. No *voice-over*, como na interpretação simultânea, as convenções determinam que o *speaker*, ou seja, o narrador comece a falar um ou dois segundos depois o *speaker* original; portanto, o adaptador deve ter muita atenção na construção de modo a evitar que se percam os elementos originais (Paolinelli, Di Fortunato; 2005).

Além destas técnicas existem ainda dois tipos de dobragem: intra-linguística e inter-linguística. O primeiro tipo acontece no âmbito da mesma língua: quando o realizador decide de fazer dobrar as

vozes aos próprios atores, geralmente, por causa do som ter ficado pouco audível. Por vezes, trata-se de ter um forte sotaque dialetal ou no mesmo filme há atores de diferentes nacionalidades; nesse caso, recorre-se a vozes de outros atores-dobradores. Este tipo de dobragem é muito comum em Itália e foi utilizada especialmente pelo celebre realizador Fellini (Sanguineti, 2005). Como já referimos anteriormente, o segundo tipo de dobragem, a inter-linguística, é a mais comum e nasceu da exigência de traduzir uma obra cinematográfica duma língua de partida para uma língua de chegada. A finalidade é tornar compreensíveis os diálogos a um público de língua e cultura diferente das originais, permitindo ao produto audiovisual a possibilidade de ser visionado em mercados internacionais.

### 2.5.1 A sincronização

A sincronização é um dos fatores-chave na tradução audiovisual, porque influencia de maneira direta o processo de tradução e o produto audiovisual. A sincronização é o processo de fazer corresponder as falas traduzidas no contexto da língua de chegada tomando também em consideração os atores e os movimentos labiais realizados numa gravação feita num estúdio de dobragem. Luyken (1991) fornece uma definição detalhada da sincronização: "the replacement of the original speech by a *voice-track* which is a faithful translation of the original speech and which attempts to reproduce the timing, phrasing and lip movements of the original" (Luyken; p.31). Agost (1999; p.59) define-a como "the harmony between the visible articulatory speech movements and the sounds heard."

De acordo com Díaz Cintas (2001; 41) a sincronização implica "maintaining synchrony between the sounds of the language of the translation and the translation and the actors' lip movements". Podemos, então, concluir que uma aprofundada definição deste termo deveria abranger os seguintes aspetos:

1. Sincronização entre as falas do texto traduzido e as do texto de origem;
2. Sincronização entre a tradução e os movimentos dos atores no ecrã;
3. Sincronização entre a tradução e os movimentos articulados dos atores.

Há três tipos de sincronia que podem ser considerados parte da sincronização. A sincronia labial (*lip-sync* ou *phonetic synchrony*) que consiste em adaptar a tradução aos articulados movimentos dos actores no ecrã, com o objetivo de obter um efeito realístico e naturalizar o produto para o fazer parecer

menos estrangeiro e mais familiar. A sincronia cinética, ou seja, a sincronização da tradução com os movimentos do corpo. A tradução deve corresponder aos movimentos dos atores no ecrã: abanar a cabeça para indicar uma negação não pode ser acompanhado da uma afirmação "sim". Por fim, há a sincronia temporal ou isocronia, que compreende a sincronização da duração das falas dobradas com as falas originais faladas pelos atores.

Há diferentes fatores que influenciam o processo de sincronização: a subdivisão proposta a seguir reflete a apresentada por Chaume (2004) e é baseada em critérios comunicativos, nas características do texto de origem, no contexto profissional, na sincronização, no espetador e, por fim, na cultura de chegada.

#### *Fatores ligados ao texto de origem: géneros e tipologias textuais:*

A sincronização não tem a mesma importância em todos os géneros audiovisuais e por consequência não é aplicada com o mesmo grau de precisão. Veja-se, por exemplo, um documentário: trata-se de um género em que este aspeto não é prioritário, onde é utilizada a técnica do *voice-over*, permitindo ao espetador ouvir a voz original com um volume mais reduzido ao mesmo tempo que se ouve o texto dobrado. Uma vez que a função dominante do documentário é a divulgação de informações, o aspeto fundamental não consiste em ‘enganar’ o público de chegada de que o texto foi criado na sua língua mas, pelo contrário, transmitir de forma clara e compreensível as informações e respeitar o mais possível a intenção do texto de partida. Os outros três géneros de produto audiovisual mais dobrados na Europa são aqueles que evidenciam um papel mais expressivo, ou seja, filmes de animação, séries televisivas e filmes. O papel da sincronização torna-se crucial quando a função da tradução é a de transmitir emoções sem que o texto seja percebido como insólito/esquisito e fazer de maneira a que o espetador aceite naturalmente o que acontece no ecrã. Há diferenças relevantes no uso da sincronização nos três géneros acima referidos. Nos filmes de animação, a sincronia labial é menos relevante uma vez que as personagens obviamente não falam, mas mexem apenas os lábios de forma casual sem pronunciar alguma palavra; não é necessária recorrer a uma adaptação fonética muito precisa. Excetua-se as cenas em primeiro plano onde são pronunciadas vogais abertas. Além disso, neste tipo de produto, o espetador é geralmente uma criança para quem a sincronização é determinada sobretudo pela sincronia cinética, porque as personagens dos filmes de animação tendem a gesticular de forma bastante acentuada para captar a atenção. Ao contrário, as séries televisivas requerem uma aplicação metódica de todas as tipologias de sincronização, apesar de não ser elevado o nível de precisão requerido como aquele que é necessário pelos produtos cinematográficos. Os produtos destinados à televisão apresentam todos os tipos de sincronização, ou seja, a sincronia fonética, a isocronia e a sincronia cinética. Por fim, os filmes requerem uma sincronização precisa, que deve ser aplicada de forma absolutamente escrupulosa a todos os níveis. Tanto produtores e distribuidores estão conscientes de que o sucesso ou insucesso dum filme dobrado depende da maneira como o filme é sincronizado.

Neste género, portanto, podemos observar como as consoantes labiais e as vogais, sejam abertas ou fechadas, correspondem na língua de partida e de chegada, assim como as pausas, a divisão silábica e os movimentos estão perfeitamente sincronizados com que acontece no ecrã.

#### *Fatores culturais e linguísticos:*

O respeito pela sincronia pode gerar dificuldades no que toca à adaptação dado que a esfera visual e a sonora têm de ser sincronizadas, o tradutor encontra-se perante uma situação em que não pode utilizar determinada palavra que se adaptaria perfeitamente aos movimentos labiais do ator mas que não se adapta à imagem no ecrã. Com a presença das imagens, as soluções tradutivas ficam condicionadas à condicionante visual do texto audiovisual. É necessária, portanto, a criatividade do tradutor para ser capaz de encontrar uma solução adequada e coerente, preservando a sincronia. Ao tratar as palavras que apresentam um possível problema de sincronização, a função do tradutor fica facilitada se existem alguns correspondentes na língua de chegada que se aproximam ao movimento labial dos atores, como por exemplo no caso da palavra inglesa “mummy” e da italiana “mamma”. Por fim, é necessário ter em consideração que o nível de sincronização requerido muda de língua para língua, pois isto depende das normas e convenções ligadas a cada língua de chegada, das expectativas dos espetadores e do género audiovisual. Um desses exemplos é constituído pela isocronia, que é aplicada com muita mais precisão em Espanha em comparação com o trabalho feito pelos dubadores italianos que privilegiam outros aspetos em detrimento da sincronia temporal. (Díaz Cintas, 2001; p. 38).

#### *Fatores ligados ao contexto profissional:*

Primeiro, o tipo de tradução é que determina quão precisa será a aplicação da sincronização; como indicado anteriormente, pode afirmar-se que o tipo de tradução audiovisual que requer o maior grau de sincronia é a dobragem. Constatou-se, de facto, em comparação com outras modalidades de AVT, como o *voice-over* e a legendagem, onde se exige um grau de sincronização menos metódico. Há diferentes fatores que condicionam o grau de cuidado com que é aplicada a sincronização: antes

de mais, o cliente que requer a tradução e as condições de trabalho dos tradaptadores. A indústria cinematográfica é muito mais exigente e pretende mais precisão sobretudo se comparado com as companhias televisivas principalmente devido às diferenças de tamanho dos ecrãs. Além disso, é preciso ter em consideração que um tradaptador profissional e experiente assegura uma sincronização meticulosa e excelente a todos os níveis, enquanto um tradutor inexperiente (e muitas vezes mal pago) a poderá executar um trabalho medíocre.

*Fatores ligados às características do espetador:*

Como já mencionado, os adultos e as crianças requerem um nível diferente de aplicação da sincronização: as crianças não necessitam muita precisão e aceitam sincronizações de qualidade inferior em comparação com os adultos. Segundo o senso comum, o público jovem, mais interessado em determinados géneros de séries televisivas, não considera a sincronização como uma das propriedades mais relevantes e aceita uma certa margem de erro. O público adulto, por sua vez, requer grande precisão e qualidade, o que significa que os produtos audiovisuais destinados aos adultos devem ser sincronizados de forma muito mais precisa.

*Fatores relevantes ligados às características da mesma sincronização:*

Nem todos os tipos de sincronização requerem o mesmo grau de precisão na tradução. Tal como preconiza Fodor (1976), a sincronia labial não requer uma correspondência perfeita em qualquer tipo de consoante ou de vocal. Chaume (2004; p. 49) afirma que uma consoante bilabial não deve sempre ser substituída por uma consoante bilabial na língua de chegada, mas sobretudo as consoantes lábio-dentais a ser reportadas com uma consoante correspondente; as vogais abertas, por sua vez, podem ser também substituídas por outras vogais abertas não necessariamente iguais (Chaume 2004: p50).



### 2.5.2 Tradaptação

Como já foi explicado e analisado nas secções anteriores, a dobragem é constituída por diferentes fases, trabalhadas por diferentes pessoas, embora muitas vezes, especialmente quando é criticada, é cometido o erro de pensar que é tudo por causa duma " má tradução". Entre os críticos da dobragem encontramos Bruno Osimo (2004; p. 134) que afirma que o espetador, é enganado ao ouvir falar na sua própria língua no filme não compreenderia as diferenças culturais. Ao contrário, Filippo Ottoni, presidente do AIDAC (Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi) numa entrevista ao Media Mundus Public Hearing (2008) pronuncia-se assim:

Se neste momento falar italiano, poucos entre vocês ou ninguém, entenderia o que estou dizer sem a ajuda duma tradução simultânea e como consequência a minha preciosa “diversidade cultural” iria ficar completamente perdida. [...] Sem uma maneira certa de abrir-se a uma compreensão mais ampla dos conteúdos expressos pelas diversidades culturais que sentido ia proteger tais diversidades?<sup>1</sup> (PT)

A verdade é que, para criticar ou defender, é preciso compreender antes de mais o que é realmente a dobragem. Somente sob esta perspetiva é possível criticar com pleno conhecimento de causa uma arte assim tão multiforme. De facto, é preciso evidenciar, uma vez mais, que a dobragem é constituída por um complexo e delicado trabalho de intervenientes especializados em transferir um diálogo de uma língua para uma outra, em “adaptar” a linguagem cinematográfica e televisiva (Ferrara 2016; p.32). Assim, podemos até afirmar que a dobragem confirma-se como um dos mais importantes veículos de comunicação dos nossos dias.

Primeiro, a fase preliminar da dobragem pressupõe uma comparação entre a cópia do filme que será usada para a dobragem e a "banda sonora internacional". Ou seja, a banda sonora na qual se encontram todos os sons, os efeitos especiais e as músicas. Em segundo lugar, quando se trabalha com o guião, o original é entregue ao tradutor, que terá a tarefa de fazer uma primeira tradução para que o texto dos diálogos fique pronto para ser adaptado para a cultura de chegada e para o sincronismo visual, temporal e labial. Em Itália, existem muitas situações de dobragem em que não aparece apenas a figura do tradutor, mas há outra de relevante importância, ou seja, o adaptador. (explicado melhor na secção 3.2.2) Portanto, a tradução e a adaptação não são a mesma tarefa apesar de estarem estritamente ligadas. Quando começa o trabalho, o adaptador tem à sua frente, não apenas um texto, um simples guião ou listagem de diálogos, mas tem perante si um texto audiovisual, ou seja, um sistema complexo

<sup>1</sup> Disponível em: [http://guide.supereva.it/doppiaggio\\_e\\_doppiatori/interventi/2008/06/333759.shtml](http://guide.supereva.it/doppiaggio_e_doppiatori/interventi/2008/06/333759.shtml) acedido em Abril 2018.

composto por um código verbal e um não verbal veiculado pelos canais visual e auditivo. Embora a tarefa do adaptador seja a de transpor o guião da uma língua para uma outra, ou seja, intervir na componente verbal do filme, ciente de que a sua intervenção não pode prescindir de todos os outros elementos que constituem o filme: “cada palavra assume significado em base ao contexto geral e ao corpus cultural expresso pelo filme inteiro, o que tem que ser cada vez reconstruído é a relação entre palavras e imagens” (Paolinelli, Di Fortunato 2005; p. 1-2;).

A adaptação é uma das estratégias mais utilizadas na tradução dos diálogos dos filmes. De facto, a dobragem está sujeita a uma série de limitações. Estas restrições podem ser de natureza linguística e cultural: expressões idiomáticas, sotaques, dialetos, até o humor.

Uma vez que um filme (ou qualquer outra obra audiovisual) é um sistema semiótico complexo, composto por códigos que operam simultaneamente, a sua tradução deverá ter em consideração tanto os signos verbais como os não-verbais. O código verbal, apesar de ser a estrutura essencial do filme, no caso da adaptação para a dobragem, nunca será meramente multilíngue. De facto, a adaptação concerne diferentes sistemas linguísticos, semânticos, mas também semióticos.

Apesar do código verbal ser o único aspeto que o tradutor é capaz de modificar de maneira a torná-lo acessível a diferentes comunidades linguísticas, todos os códigos não verbais têm um forte impacto no desenvolver da narrativa. Por isso, como afirma Paolinelli (2004; p. 47) traduzir um sistema complexo como o dos filmes equivale a:

[...] decompor-lo e a seguir reconstruir-lo, ou seja, reconstruir os percursos do sentido das palavras e das imagens, separá-los para depois voltar a junta-los numa forma que seja equivalente no plano da expressão e satisfatório no da comunicação, tornando a ilusão dum *unicum* compreensível. (PT)

Os diálogos têm uma importância crítica pelo desenvolvimento da história enquanto comunicam os sentimentos das personagens, dão-nos informações sobre as suas personalidades e atitudes. Os diálogos podem ser tão ou mais importantes que as imagens. Apesar disso, quando fazemos a adaptação de diálogos para dobragem será necessário ter presente que o objeto da tradução não é apenas uma lista de diálogos, mas sobretudo uma construção semiótica constituída por imagens, sons, na qual as falas são recitadas.

Por esta razão, o adaptador deverá compreender de forma exaustiva o significado integral do guião, mas não só: deverá captar cada informação sobre o carácter das personagens, de maneira a perceber porque as personagens utilizam aquelas precisas palavras, e terá de o fazer lembrando-se que estas personagens estão a ser incarnadas por atores. O adaptador tomar em consideração todos estes fatores para fazer as escolhas lexicais e semânticas mais apropriadas, para garantir que sejam efetuadas as escolhas mais funcionais para cada personagem e para cada situação apresentada no ecrã. Paolinelli (2009; p. 34) defende que o adaptador deve reconhecer os diferentes níveis comunicativos, ou seja, o

‘interno’ e o ‘externo. O primeiro é o nível comunicativo, que se refere à comunicação que tem lugar entre os interlocutores do filme, ou seja, o nível no qual cada enunciado serve para identificar a etnia, a posição social e até a origem geográfica do falante. O segundo nível comunicativo, ou seja, o nível comunicativo externo, é o que abrange a comunicação entre os falantes e o público e deste modo afeta a competência linguística do espectador. O tradutor-adaptador deve ser capaz de reproduzir todos estes aspetos no idioma de chegada.

A adaptação para dobragem está sujeita a alguns limites e é o resultado de transposições linguísticas e culturais, mas também de considerações metodológicas comuns a todos os tipos de tradução. Quando todos estes requisitos são respeitados, o público sente os diálogos como naturais e as falas aparecem como se fossem originais na língua de chegada, como se pode ler na seguinte afirmação, “il doppiaggio degno di nota é quello che non si nota.” (Ferrara, 2016; p. 35). De facto, o objetivo final mas algo utópico é naturalmente a consecução da sincronia labial ou seja, uma combinação labial perfeita onde as palavras que substituem as originais parecem realmente pronunciadas por atores estrangeiros.

Não foi por acaso que o trabalho dos adaptadores foi comparado por Gianni Galassi (1996; p. 73) do AIDAC, a uma autópsia sobre duas mesas anatómicas: na primeira, encontra-se a transcrição do dialogo original, na outra, a do dialogo dobrado. O último, todavia, não o lemos no ecrã, mas ouvimo-lo e é portanto algo de diferente, mais complexo do que um texto escrito. Por tudo isso, para uma boa dobragem é fundamental que seja colocada à disposição dos adaptadores um guião de pós-produção. Esta versão considerada como a versão final compreende todas as inevitáveis alterações introduzidas no *set*. Infelizmente, nem sempre os produtores estão conscientes ou dão importância a esta exigência, e os resultados revelam-se na qualidade das dobragens.

## **2.6 Preferências ditadas pela habituação**

A habituação é o produto da interiorização e da generalização de princípios culturais arbitrários emitidos originariamente por um poder cultural, por sua vez, arbitrário (Duro, 2001; p.52). Por outras palavras, o hábito é constituído pela perceção, avaliação, classificação e ação, ou seja, por um conjunto de expectativas forjadas pela experiência individual que no caso do âmbito cultural determina a maneira de como são sentidas as diferentes realidades culturais ( Bourdieu; 2015). Por exemplo, a utilização da dobragem em Itália e da legendagem em Portugal pode ser considerado como um reflexo dos hábitos tradicionais predominantes. Segundo Bourdieu (2015; p. 111) o conceito de hábito está relacionado com o “capital simbólico” ou “cultural”. O sociólogo francês considera este capital é muito mais importante do que o capital económico para a perpetuação das disparidades sociais nas sociedades avançadas dos nossos dias. No caso da Itália, da Espanha ou da França, por exemplo, poderá dizer-se que o costume favorece a dobragem não apenas porque é lucrativa mas porque é o conhecido e familiar, e é também a modalidade mais fácil e compreensível para a maioria do publico. Neste sentido, o ensaísta Matthew P. McAllister (1992; p. 2) considera a “acessibilidade” simbólica,

ou seja, a fácil e imediata compreensão da parte do público como uma das características dos recursos de massa do nosso século.

Para alterar um hábito concreto como a dobragem é necessário alterar o que Bourdieu (2015; p. 48) denomina “ação pedagógica” do capital cultural, conceito este que segundo o sociólogo francês encontra-se pouco desenvolvido nas sociedades. É difícil mudar os hábitos de um povo se são arbitrários como em Itália onde o regime fascista com jurisdição sobre o contexto cultural decidiu adotar a dobragem como norma (ver secção 3). Assim, no âmbito artístico italiano, a dobragem perpetuou-se e até hoje ninguém parece ter a vontade de a substituir por outra modalidade audiovisual. Isso porque as habituações fazem parte dum povo, das suas raízes, dos seus pensamentos. É algo intrínseco que tal como qualquer habituação, se apresenta como natural e familiar. Portanto, não se pode exaltar uma modalidade audiovisual como melhor do que as outras.

Para ter uma visão mais completa das diferentes práticas audiovisuais noutros países, na secção seguinte passarei a apresentar o panorama audiovisual pelo mundo.

## **2.7 A dobragem no mundo**

Apesar da dobragem se ter tornado num dos instrumentos mais importantes da comunicação no mundo, é necessário relembrar que existem também outros métodos para traduzir os produtos audiovisuais.

Refiro-me à legendagem em que são mostrados visualmente os diálogos, traduzidos e adaptados para a língua de chegada e o "voice-over", onde um ou mais leitores leem os diálogos sem substituir a banda sonora original que fica audível como som de fundo. As razões que presidiram a que alguns países tenham desenvolvido uma preferência por soluções alternativas à dobragem são diferentes, dependendo da cultura, da economia e do grau de instrução e dos conhecimentos linguísticos de determinado país. Em geral, pode dizer-se que a dobragem prevaleceu nas nações europeias com uma densidade demográfica elevada e economicamente mais desenvolvidas, à exceção dos países de língua inglesa, uma vez que esta é a língua mais difundida nos produtos audiovisuais.

Em alguns casos, um filme pode ser dobrado na mesma língua várias vezes de acordo com as exigências linguísticas do país de destino; por exemplo, nos países da América Latina, alguns filmes são traduzidos em Espanhol Standard ou em Espanhol Mexicano ou Espanhol *Rioplatense*. Há um caso semelhante também para a língua francesa, onde se podem encontrar versões diferentes em França e no estado do Quebec, no Canadá.

Na Europa, a divisão entre países dobradores e países que utilizam a legendagem para a tradução audiovisual foi feita segundo as dimensões do país: os países dobradores tendem a ser os mais populosos com mais dinheiro para investir na tradução audiovisual. De facto, foi determinado que os custos da dobragem são sustentáveis num país de pelo menos 20 milhões de espetadores. Esta pode ser apontada como uma das razões pela qual nas nações menos populosas a dobragem não se desenvolveu, como na Suécia, Finlândia e Holanda. Um dos maiores países europeus a utilizar a

dobragem é a Alemanha, onde se dobra tanto para o cinema como para televisão. Por exemplo, o musical *Un americano a Parigi* foi dobrado completamente, incluídas as músicas. A Espanha também tem uma forte tradição no âmbito da dobragem. Aqui é muito difícil recuperar filmes ou telefilmes na língua original porque a dobragem atingiu altos níveis de standardização e comercialização. A Grã-Bretanha também favorece a dobragem, embora a tradução audiovisual seja marginal neste país anglófono, porque a maioria das filmagens distribuídas hoje em dia é de língua original inglesa. Em França também se privilegia a dobragem. No que toca ao processo de dobragem, países como a Alemanha, Espanha e Itália parecem seguir os mesmos procedimentos; no entanto em França, existem algumas diferenças como, por exemplo, a utilização de uma técnica singular de aplicar a sincronização conhecida como *bande rythmo*. Os profissionais em Espanha, Alemanha ou Itália são bastante críticos em relação a este processo de trabalho, justificando-o por ser muito caro e moroso.

Fora da Europa, as regiões dobradoras são a América do Sul, o Québec canadiano e o Japão. Para além dos países ricos ocidentais pode afirmar-se que a dobragem é uma necessidade e pode ser a única escolha por diferentes motivações: a legendagem poderá desorientar um público que não tem competência na leitura, devido a uma elevada taxa de analfabetismo que pode impedir completamente a utilização da legendagem. Por outro lado, nos Estados Unidos e no Canadá ( Québec excluído), os filmes estrangeiros são projetados no cinema com legendas. As únicas exceções são alguns filmes britânicos, filmes para crianças e filmes japoneses que pertence ao género *tokusatsu*.

Nos países hispânicos falantes da América Central e Latina, por sua vez, todos os filmes, desenhos animados e programas de língua estrangeira que são transmitidos em canais TV gratuitos são dobrados em Espanhol standard. Nos canais por satélite ou por cabo, os filmes podem ser visionados dobrados ou legendados. Os filmes destinados aos cinemas, apenas os para as crianças são dobrados em Espanhol standard (em alguns casos no espanhol local do país de destino), caso contrário, são legendados.

A China tem uma forte tradição de dobragem dos filmes estrangeiros em mandarim standard (o idioma oficial do país), desde os anos trinta. São dobradas também series televisivas populares dos Estados Unidos, Japão, Brasil e México. No Japão, embora geralmente os produtos estrangeiros sejam legendados, muitos produtos para TV e filmes para cinema são dobrados em japonês. Na Índia, Coreia do Sul e Filipinas, filmes e produtos televisivos estrangeiros (normalmente provenientes dos Estados Unidos e do Japão) são dobrados nas línguas locais (tagalog, coreano, hindi, etc.), mesmo que em algumas regiões sejam utilizadas as versões na língua original. Na Mongólia, efetua-se amplamente o método da *voice-over*, como na Rússia, para os produtos televisivos, enquanto no cinema os filmes são apresentados na língua original com a legendagem em mongol. Na Indonésia e em Singapura é amplamente utilizada a legendagem, em diferentes línguas, para quase todos os produtos. Em Hong Kong, à exceção dos produtos em língua inglesa e mandarim que são apresentados com legendagem, todos os produtos são dobrados em cantonês.

Na Argélia e em Marrocos (países francófonos) muitos filmes, especialmente os americanos, são apresentados com a versão dobrada em francês. Nos países de língua árabe (Magrebe, Ásia centro-

ocidental e Península Arábica) é utilizada principalmente a legendagem; apenas as séries televisivas e os produtos para as crianças são dobrados em árabe. Outra nação em que a dobragem é amplamente utilizada é o Irão, onde os filmes estrangeiros e os programas televisivos são dobrados em persa, a língua oficial do país. (Mazzaoui, 2011).

Em Israel, falamos de um público multilíngue, em que a dobragem é utilizada de maneira limitada, apenas para programas televisivos e filmes destinados às crianças. Geralmente é utilizada a legendagem em hebraico em todos os outros produtos.

Na África do Sul, muitos programas televisivos são dobrados em *afrikaans* por cima do original, que permanece audível. O original geralmente é em Inglês, mas em alguns casos também em holandês e alemão.

Por fim, nos países da Oceânia, onde a língua predominante é o inglês, a dobragem é praticamente inexistente.

### **3.A dobragem em Itália**

#### **3.1. Breve história da dobragem em Itália**

Na época de Giolitti, (1892-1920) a língua italiana no cinema estava já regulada por regras que obrigavam a que os títulos, as legendas e as falas deviam ser escritas corretamente em língua italiana. O fascismo veio confirmar a legislação anterior e manter o controlo da censura cinematográfica, primeiro, através do Ministério do Interior e a partir de 1934, pelo Ministério da cultura popular.

Entre 1929 e 1933, a história da censura cinematográfica italiana estava fortemente ligada à dobragem e à distribuição. O advento da dobragem nos anos trinta foi marcado pela fobia ao dialeto e uma espécie

de "xenofobia linguística" do regime fascista, que utilizava tanto instrumentos normativos como pressões intimidatórias exercidas por vários organismos políticos. Por exemplo, um desses atos datado de novembro de 1929 proibia a projeção dos filmes com diálogos em língua estrangeira aceitando apenas as partes "sonoras e cantadas". Outro exemplo refere-se a uma carta do Ministério do Interior de 22 outubro de 1930 onde se indica a proibição total de projetar no filmes em língua estrangeira, mesmo se traduzidos com a introdução de legendas. Nos vistos de censura daqueles anos encontramos sempre a mesma sentença: "Tirar todas as cenas dialogadas em línguas estrangeiras"<sup>2</sup>. Graças ao projeto *Italia Taglia* é possível reconstruir todas as filmagens estrangeiras cortadas naquela altura, e o numero é impressionante: desde Novembro de 1929 até Agosto de 1933, 492 filmes foram censurados, dos quais 64 curtas metragens. Destes 492, 360 são dos Estados Unidos, 65 alemães, 30 franceses, 10 co-produções (quase todas europeias), 10 inglesas, 5 polacas e 2 suecas, mais outras curtas metragens de nacionalidade não identificada.<sup>3</sup>

A motivação subjacente a estas disposições (de 1929 e de 1932 considerados como os anos determinantes para o cinema sonoro e dobragem) era eliminar qualquer influência estrangeira. A ideologia daquela altura não podia consentir que o espetador italiano viesse a ter contacto com a experiência de um diálogo em língua estrangeira. Ao mesmo tempo, esta política protecionista favorecia o lento desenvolvimento da produção nacional. Graças à intervenção de governantes como Leandro Arpinati, subsecretário do Ministério do Interior entre 1929 e 1933, muitos filmes estrangeiros tornam-se mudos. Neste sentido, a tecnologia do sonoro regrediu momentaneamente, continuando a recorrer à utilização de gira-discos. O analfabetismo médio em Itália atingia 20% da população e estas novas normas arriscavam o afastamento de muitos espetadores das salas no momento em que o cinema sonoro surgia. O 5 outubro de 1933 é promovida uma lei que impõe que a dobragem dos filmes importantes seja executada em Itália por pessoal artístico e técnico exclusivamente de nacionalidade italiana. A obsessão do fascismo pelo controlo do cinema passou no ano de 1934, da Direção geral cinematográfica para a instituição regulada por Luigi Freddi, um apoiante da língua nacional profundamente hostil aos dialetos (Argentieri 1974; p. 36) e esta transferência dava ao Subsecretario a competência pela revisão dos filmes. Com Luigi Freddi, que permaneceu até março de 1939 na Direção geral cinematográfica, dava-se grande importância à revisão preventiva das películas pelo desenvolvimento da cinematografia nacional no sentido em que indicava o regime tal como se pode constatar em Zagarrio (2004; p.201), "A ideia central de Freddi é a de fazer da censura não um organismo essencialmente negativo, mas ao contrário um organismo capaz de suscitar ideias" (minha tradução). Segundo Freddi, eram importantes não apenas as ações repressivas mas sobretudo as de intervenção preventiva, antes de os filmes serem produzidos. Apesar disto, alguns filmes de propaganda tal como *Assedio all'Alcazar* (de Augusto Genina, 1940) e *Vecchia guardia* (de Alessandro Blasetti, 1935) foram produzidos embora fossem considerados politicamente inoportunos.

<sup>2</sup> [http://www.italiataglia.it/indice\\_sonoro\\_fascismo/togliere\\_lingua\\_straniera](http://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/togliere_lingua_straniera) consultado o 11/04/18

<sup>3</sup> *Ibidem*

Em 1949, Freddi, no seu livro de memórias, sublinha que na época fascista a revisão preventiva dos guiões era reduzida a um simples ato burocrático formal, porque era executada simultaneamente com a revisão das películas (Freddi 1994; p.101).

Em conclusão, este aspeto normativo e censório, em conjunto com outros aspetos como a difusão de novas tecnologias estrangeiras, à pesquisa duma língua pura e à afirmação da supremacia do idioma nacional estiveram na base do surgimento e desenvolvimento da dobragem italiana.

Segundo Danan (1994; p. 612),

Dubbing is an attempt to hide the foreign nature of a film by creating the illusion that actors are speaking the viewer's language. Dubbing, in short, is an assertion of the supremacy of the national language and its unchallenged political, economic and cultural power within the nation's boundaries.

É, portanto, uma modalidade audiovisual orientada claramente a cultura de chegada.

## **3.2 O processo da dobragem**

### **3.2.1 As fases**

Em Itália, a dobragem é o resultado de um processo complexo que se divide em várias fases que iremos agora analisar.

Quando o produto audiovisual chega ao país de destino, o distribuidor ou a empresa de dobragem procede à escolha do tradaptador e do diretor de dobragem que realizarão a versão na sua língua. Primeiro, o assistente de dobragem verifica as condições da cópia de trabalho e por norma, assegura que a banda sonora internacional a qual compreende os efeitos de sala, os efeitos especiais e os efeitos de ambiente esteja completa. A seguir, uma cópia da filmagem e a lista dos diálogos na língua original são enviados ao tradutor, para que proceda à tradução dos novos diálogos, enquanto o diretor visiona a filmagem e escolhe, com base na semelhança, de voz ou interpretativa, os dobradores que darão voz às várias personagens e, se necessário, procedem a uma audição de diferentes atores. Uma vez preparado o guião em italiano, o assistente divide a filmagem em 'anelli' (anéis) ou *takes*, salientando o *time-code* de começo e de fim de cada *take* e distribuindo as personagens nos vários turnos de gravação. A divisão dos anéis é definida na régie pelo responsável de som da dobragem. O sonoplasta ou técnico de som podem ser considerados como os melhores colaboradores do realizador; muitas vezes um conselho dele pode ser decisivo para resolver momentos críticos da dobragem.



A seguir a esta fase, os dobradores com o diretor e o assistente vão para o estúdio de dobragem para separar as vozes e os áudios. Recorre-se à divisão das bandas sonoras, de acordo com três casos principais: no primeiro caso, estão presentes personagens que falam simultaneamente e são gravados os áudios separados a fim de permitir ao sincronizador a sua intervenção em cada cena; no segundo caso, há personagens que falam no exterior em diferentes cenários, ou seja, a diferentes distâncias da câmara, enquanto no terceiro caso serão gravados os diálogos em que a voz deve sentir uma certa distorção. O estúdio de dobragem é constituído por duas salas adjacentes à prova de som e separadas por um vidro duplo, ou seja, a sala de régie e a cabine de som. O diretor de dobragem e o técnico de som permanecem na régie, enquanto os atores-dobradores e os assistentes, os quais coordenam o trabalho e controlam as falas e o sincronismo labial, desenvolvem o seu trabalho na cabine. Os dobradores têm à sua frente o diálogo, um microfone e um ecrã na qual são projetadas as imagens do produto audiovisual que tem que ser dobrado. Antes de gravar, o dobrador analisa a cena ouvindo o áudio original e tenta representar as falas em síncrono com as imagens, até que, uma vez percebidos os tempos e as pausas, esteja preparado para gravar. As vozes italianas registadas são a seguir trabalhadas pelo sonoplasta, que as faz coincidir com a maior precisão possível ao movimento labial original, intervindo nas pausas. Durante a mistura de som, realizada pelo técnico de som, sob o controlo do diretor de dobragem, as bandas sonoras vêm misturadas com a banda internacional e com as músicas, de forma a reestabelecer-se o equilíbrio.

### **3.2.2 Os intervenientes**

Com a génese da dobragem, surgiram novas categorias de profissionais que se ocupam do longo processo que conduz a criação da versão dobrada dum produto audiovisual. Dobrar um filme é uma operação complexa, delicada, tanto ou mais trabalhosa como a gravação original até pelo número de intervenientes no processo. Entre estes, destaquem-se os tradutores e adaptadores, o diretor de dobragem, o assistente de dobragem, os dobradores, o técnico de som ou sonoplasta e sincronizador. A tarefa do tradutor é muita delicada e específica. Os termos escolhidos pelo tradutor não têm apenas que manter o mesmo sentido e serem claros na língua de chegada, mas é necessário que estejam muitos similares aos originais, sobretudo na forma, tendo muito cuidado com os fonemas labiais (Ferrara, 2016; pp. 31-35). O tradutor tem que colaborar com outro interveniente comum à dobragem italiana, o adaptador. A atenção do adaptador é de transpor e adaptar para a língua de chegada o texto traduzido,

tendo em conta o sincronismo visual, rítmico e labial dos diálogos das obras (Paolinelli Di Fortunato; 2015). O trabalho do adaptador concretiza-se em diferentes passagens: em primeiro lugar, desenvolve uma análise rigorosa do texto e do apoio audiovisual original para depois avançar com uma recolha minuciosa de dados sobre a especificidade cultural, a época e o ambiente em que se desenvolve a ação. A seguir, efetua uma pesquisa terminológica e de estilo a fim de replicar o mais possível o espírito do produto original também na língua de chegada. É mesmo a tradaptação da tradução que compete ao adaptador, por isso tradutor e adaptador devem operar em conjunto (Ferrara, 2016; p. 33).

Há casos em que tradutor e adaptador se fundam na mesma pessoa que desenvolve as duas tarefas, ou seja, o tradaptador (analisado na secção 2.1).

Sem dúvida, o trabalho desenvolvido apresenta tanto mais qualidade quanto melhor for a sensibilidade, a capacidade criativa, a experiência e a preparação cultural do adaptador. A tradaptação tem que ser, em primeiro lugar, uma transposição cultural da obra original com o intuito de a tornar compreensível à cultura do país de destino. Trata-se, portanto, de um trabalho que requer grandes conhecimentos e criatividade, para o qual o domínio da língua de partida e de chegada não é suficiente. O adaptador deve ter a capacidade de invenção e a sensibilidade artística para conseguir desmontar o texto de partida e compor o texto traduzido, procurando palavras adaptadas ao espaço e ao tempo da fala e apropriadas pela reconstrução de pausas. Se o adaptador não desenvolver de maneira precisa o seu trabalho arrisca-se a modificar o sentido e o significado do texto original, mas sobretudo a falsificar o nível expressivo-emotivo do diálogo original, alterando assim a função. A tarefa consiste também em tomar decisões relativas a melhor variedade dialetal a utilizar e ser capaz de recriar diálogos plausíveis e credíveis (Paolinelli e Di Fortunato, 2005; p. 81).

A segunda figura fundamental no processo de dobragem é o diretor de dobragem: é ele que escolhe os atores que deverão participar. Ele deve primeiro compreender o conteúdo e o estilo do filme a ser dobrado, analisando o produto audiovisual original e a tradaptação na língua de chegada; a seguir, escolhe os dobradores e distribui as vozes irão dobrar todos os personagens do filme, desde os protagonistas até às personagens secundárias incluindo os narradores e as "vozes off". A maior dificuldade consiste em encontrar o dobrador que, pela sensibilidade e inteligência interpretativa, é o mais adequado a emprestar a voz a uma determinada personagem; a voz escolhida, de facto, tem de conseguir compreender e interpretar condignamente a personagem, relacionando-se com a sua personalidade. O papel do diretor de dobragem pode ser comparado ao do realizador pois enquanto dirige os dobradores salienta as intenções originais do texto e aconselha a melhor performance vocal. De facto, a tarefa principal do diretor de dobragem começa no momento da gravação: é ele que verifica e dirige a interpretação dos atores, levando-os ao máximo grau de naturalidade. Tal como realizador, o diretor de dobragem assume a responsabilidade e a qualidade do produto final dobrado. Entre os maiores diretores italianos de dobragem destacam-se nomes como Schirato, Malpassuti, Bianchi, Savini, Neroni e Almirante.

A seguir, há o assistente de dobragem que planeia todo o processo: em primeiro lugar, examina o produto audiovisual e subdivide a filmagem, ou seja, as cenas individuais e os excertos de cenas a

serem dobradas. A tarefa principal é ocupar-se da sincronia entre as falas pronunciadas pelos atores. O diretor também tem que verificar este aspeto, mas o assistente é o primeiro responsável da sincronização e precisa de intervir muitas vezes no trabalho dos atores. Se nota que a sincronia não for alcançada, pode intervir sobre a adaptação e propor um outro termo. As tarefas deste profissional são várias, baseadas principalmente na precisão, memória e organização. Em particular, é preciso dividir e numerar o guião da dobragem em “anéis” ou *takes*; fornecer ao dobrador indicações específicas sobre o ritmo das falas, o tempo e a sincronia labial; marcar no guião as indicações do diretor de dobragem, as falas dobradas consideradas boas e as eventuais disposições técnico-artísticas (Ferrara, 2016).

Além disso, o seu trabalho consiste na elaboração do plano de trabalho com o qual deve otimizar as presenças dos atores em turnos segundo as normas estabelecidas pelo contrato de trabalho.

Os dobradores podem ser considerados como uma nova categoria de atores: o trabalho deles consiste em emprestar a sua voz a atores estrangeiros em versões noutra língua de um determinado produto audiovisual. O dobrador intervém na fase final do processo de dobragem e interpreta a sua personagem de acordo com o texto do adaptador e com base nas indicações fornecidas pelo diretor de dobragem.

A característica fundamental de um bom dobrador é a interpretação, a formação nas escolas de representação ou com experiência significativa e profissional em outros sectores do mundo do espetáculo. O seu trabalho é muito técnico e requer uma grande capacidade interpretativa: o dobrador, de facto, tem sempre de tomar em conta a interpretação original, os tempos, e o ritmo que o ator demonstra no ecrã e que o espetador visiona; portanto, não se trata de uma interpretação completamente livre, mas sempre vinculada ao desempenho original.

Como afirmou o famoso dobrador italiano Amendola:

O bom dobrador deve renunciar à ideia de interpretar o papel que lhe for atribuído, porque já foi interpretado por outro. A sua tarefa é, em vez, a de ir o mais perto possível à interpretação do ator de quem dá a voz. Objetivo do dobrador é perceber o que o ator quis dizer, em qualquer língua o fiz. É necessário pôr-se a serviço.<sup>4</sup> (minha tradução)

O dobrador deve ter uma dicção perfeita na língua de chegada e não é admissível que uma personagem estrangeira fale com uma inflexão dialetal na língua de chegada, exceto se estiver previsto na história e nas características da personagem. Se um ator beneficia de alguma liberdade em escolher como interpretar a sua personagem através dos movimentos e da mímica, o ator/dobrador deve respeitar o original e de ser capaz de imitar, no estúdio de dobragem, cada gesto e movimento para garantir que a voz tenha o mesmo alcance e a mesma intensidade do ator original. Tudo isso, sobretudo, mantendo a correspondência com os movimentos do corpo, cenas de luta ou diálogos frenéticos.

4 [http://www.enciclopediadeladoppiaggio.it/index.php?title=Ferruccio\\_Amendola](http://www.enciclopediadeladoppiaggio.it/index.php?title=Ferruccio_Amendola) consultado em Maio 2018.

A Itália orgulha-se de grandes nomes na indústria da dobragem, com inteiras famílias de dobradores: entre estas, a família Amendola, cujo chefe de família Ferruccio foi um dos dobradores mais talentosos da sua geração dando voz a atores como Robert De Niro, Al Pacino, e Bill Cosby. A família Izzo, cuja irmã mais nova Giuppy prestou a voz a importantes atrizes como Kate Winslet no filme *L'amore non va in vacanza* ou a Ellen Pompeo e Lauren Graham respetivamente nas series televisivas *Grey's Anatomy* e *Una mamma per amica*. Outros dobradores de relevo são, por exemplo, Maria Pia di Meo, que empresta a voz a Meryl Streep, Cristina Boraschi que dobra Julia Roberts e Luca Ward que dobra o ator Russell Crowe.

Por fim, há ainda o técnico de som que não acaba o seu trabalho depois de ter colocado o microfone à distancia certa. Ele ocupa-se do *mixage*, ou seja, da montagem e edição a nível sonoro das várias bandas sonoras numa só. Esta fase serve para obter um resultado final que reflita todos os aspetos da filmagem original. Para a gravação dos diálogos, o técnico tem à sua disposição várias faixas de áudio. Numa delas incidem as falas que são consideradas as mais eficazes, chamadas “as boas”. Esta faixa é muito importante, porque é nessa que trabalhará um colaborador que ainda não foi nomeado: o sincronizador. Ele recebe a faixa com as “falas boas” e trabalha com um *software* especial, que acerta todos os diálogos, mas pode também cortar, reduzir ou prolongar as palavras. É a ultima possibilidade que a equipa dos dobradores tem para conseguir uma sincronização perfeita. Uma vez sincronizados os diálogos numa única banda, o sincronizador restitui o material ao técnico que pode assim misturar a banda internacional com a banda dos diálogos e obter a inteira banda sonora do filme já dobrada.

No que concerne os ruídos, o técnico de som tem um assistente, ou seja, o técnico dos ruídos, que faz parte duma categoria profissional subestimada em Itália: os “*rumoristas*” (Guidorizzi 1999; p. 43). Este técnico, com poucos instrumentos, um bocado de fantasia e muita experiência, é capaz de reproduzir qualquer som. Um perito nesta área foi Guglielmo Barberini, o qual com a ajuda dum sifão manobrado em frente ao microfone, era capaz de reproduzir o ruído de uma carruagem de comboio a chegar à estação.

### **3.3 Contrato Nacional e símbolos da dobragem italiana**

Em Itália existe um documento, assinado em 30 de janeiro de 2008, conhecido como ‘Contrato Nacional da Dobragem’ que, para além de estabelecer a remuneração dos trabalhadores desta indústria, contem as diretrizes que descrevem e regulam o processo de dobragem: as normas para a adaptação e o guião são as mais pertinentes para este trabalho. De acordo, com o artigo 5, o guião deverá ser enumerado em cada página, a qual contará de 18 a 20 *righe*. Defina-se por *righe* a parte do guião composta por um máximo de 50 linhas redigidas à maquina (com exclusão do nome da personagem) e que compreende os espaços, a pontuação e as indicações técnicas. Não é uma organização casual, mas antes dá resposta às exigências do dobrador: as falas leem-se mais facilmente (ao reduzir eventuais erros recitativos) e não se estendem por toda a página. O contrato indica também o numero máximo

de falas que se podem dobrar em cada turno e é interessante analisar que um numero inferior de linhas seja equivalente a uma performance mais cuidada; portanto, uma dobragem rápida tenderá a sacrificar a qualidade: o artigo 7 estabelece que num filme para o cinema não se podem ultrapassar as 140 *righe* por turno, 190 para um desenho animado e as telenovelas podem chegar a 220 *righe*.

Para ajudar os dobradores a imitar os gestos, os sinais, o discurso, o volume e as principais qualidades dos atores no ecrã, no processo de dobragem são indicados símbolos. Os mais importantes referem-se à entrada de voz: (ON), (O/S), etc. e significam que o ator está a falar no ecrã; por sua vez, (OFF), (V/O) indicam que o ator não está visível, mas ouve-se. Outros símbolos fornecem mais indícios para ajudar o dobrador. Em Itália, em particular, estes símbolos são convencionados pelo acordo coletivo assinado pela associação dos dobradores e as empresas de dobragem. Tudo isso facilita uma maior familiaridade com os símbolos da dobragem para os atores/dobradoreis. A título exemplificativo, seguem-se alguns desses símbolos de acordo com a lista publicada por Chaume(2013; p. 210):

1. **IC** =in campo (no ecrã);
2. **FC** =fuori campo ( Off Screen);
3. **InIC, finIC** =Começo e fim das vozes no ecrã;
4. **InFC, finFC** =Começo e fim das vozes fora do ecrã;
5. **SOVR** =Uma voz ouve-se sobrepõe-se a outra;
6. **/** = Pausa entre duas frases;
7. **//** = Pausa entre duas cenas;
8. **EFF** = Um efeito de voz;
9. **VOCE** = monólogos, a voz dos pensamentos, sonhos, etc.;
10. **Ant.** = O dobrado tem que começar a falar brevemente antes dos lábios do ator original;
11. **DS** = A personagem está de costas para a câmara;

12. **Orig.** =Aconselha os atores a não dobrar as vozes originais, os efeitos especiais, etc.;
13. **VERSO** = Gestos ( tossir, beijar, chorar);
14. **FIATO** = Gestos ( suspirar; inspirar; fumar);
15. **RIDE** = (risos)
16. **RIS** = (sorrir)

### 3.4 A língua da dobragem em Itália: o *Doppiaggese*

É inegável que a indústria cinematográfica tem uma relevância considerável como importante fator de disseminação e de mudança da língua nacional. Até ao advento da televisão, de facto, o cinema contribuiu de maneira decisiva para a formação do italiano “popular unitário” (De Mario 1970; p. 49). A televisão, a seguir, juntou-se ao cinema com a mesma função, mas nunca a substituiu. Atualmente o principal meio de unificação linguística nacional italiana continua a ser veiculado a nível audiovisual. Tendo em conta o estilo e o léxico utilizado nos produtos televisivos e cinematográficos, verifico que as pessoas comuns adotam maneiras e expressões e modificam o seu próprio modo de falar. Além disso, uma vez que a maior parte dos produtos audiovisuais em Itália é de origem estrangeira e, por isso, é dobrada para italiano, este facto pode explicar que estejamos habituados à linguagem da dobragem. Como afirmou o crítico Brunetta (1993; p.10):

O standard linguístico mais difundido e generalizado é o da língua falada formal, construída no pleno respeito das regras sintáticas, morfológicas e fonológicas. Este nível constitui também a base de comunicação que se pode reencontrar na dobragem dos filmes americanos. (minha tradução)

A partir dos anos oitenta, verificou-se a entrada no mercado televisivo de uma grande quantidade de produtos estrangeiros de ficção televisiva importada para ser dobrado. Por este facto, a necessidade de recorrer a adaptadores improvisados e a ritmos forçados causou uma redução significativa na qualidade da linguagem da dobragem, pois o italiano começou a sofrer cada vez interferências sobretudo do inglês dos Estados Unidos e cheio de “tiques” verbais. Veja-se os simples *esatto* e *OK*, hoje em dia muito comuns.

A dobragem das produções norte-americanas continuo propor aos italianos um modelo de dialogo sintaticamente simplificado, pontilhado aqui e aí pelas interferências com a língua original. Em alguns casos trata-se de verdadeiros e próprios erros de tradução, devido a passividade perante o inglês. [...] Muitas outras vezes, em vez, trata-se de calques já infiltrados na língua de todos os dias. (Antonelli 2007; p.118) (minha tradução)

Detetaram-se alguns exemplos de baixa qualidade linguística sobretudo na dobragem dos filmes da televisão (Paolinelli, Di Fortunato, 2015; p. 20), no que toca a filmes transmitidos em horário nobre seguidos por um público mais “popular”, ao contrário do que se verifica em relação aos filmes de autor. Nestes filmes, encontram-se frequentemente estruturas clássicas, acompanhadas geralmente de um abuso do conjuntivo e de erros de gramática ou de interpretação por parte dos adaptadores improvisados que não conhecem bem a língua de partida. Esta linguagem tornou-se por vezes objeto de sátira, e foi apelidada “doppiagese”. Trata-se duma variedade linguística própria dos filmes dobrados, ou seja, uma forma híbrida de italiano, fraca e pouco rigorosa, caracterizada pela redução das diferenças linguísticas, redundâncias e preferências por elementos exógenos em vez dos equivalentes italianos. Entre os quais destaquem-se os calques, clichés, fórmulas recorrentes, módulos prefabricados que resultam pouco naturais aos nativos e numerosos calques idiomáticos. Estas características fazem do “doppiagese” uma linguagem artificial, plástica, que propõe uma oralidade prefabricada e neutral enquanto ignora a variação sócio-linguística (Perego 2005; p. 26). O *doppiagese*<sup>5</sup>, enquanto linguagem fraca e pouco cuidada, é uma variedade pseudo-colloquial do italiano. Influenciou diretamente não apenas a linguagem ouvida nos ecrãs, mas também o italiano escrito e falado: tudo isto é devido, em primeiro lugar, aos numerosos calques utilizados pelos adaptadores, ao desaparecimento das variedades e à uma formalidade demasiado artificiosa, à qual todas as personagens, independentemente da classe social que pertencem, falam na mesma maneira e sem inflexões dialetais. Efetivamente, a utilização do *doppiagese* nos produtos audiovisuais tornou-se tão difundido que os mesmos operadores em 1996 (D’Aversa 1996) começaram a expressar o receio que poderia afetar a língua italiana de todos os dias, em particular, a das crianças.

O fenómeno dos calques é o mais difuso e mais evidente no *doppiagese*. Este aspeto nota-se especialmente nos produtos dobrados de origem norte-americana: por exemplo, encontram-se frequentemente expressões como “ci puoi scommettere” (pode apostar) ou “dacci un taglio” (para com isso), ou seja, calques das expressões culturais em língua inglesa *you bet* e *cut it out*, que poderiam e deveriam ser reportadas com soluções mais naturais na língua de chegada como “senza dubbio” (sem duvida) e “finiscila” (já chega). Um outro aspeto que se pode notar facilmente na linguagem da dobragem é a utilização de pronomes pessoais e de adjetivos possessivos, necessários na língua inglesa

5 [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html) Acedido em 12/01/2014.

mas decididamente pesados e redundantes em italiano, assim como o recurso a uma linguagem não cuidada como a utilização de palavras rudes como “fottuto”(fodido) e “dannato”(raio) que tomam literalmente o termo original. A introdução destes termos foi imposta especialmente por razões de sincronia labial e tornam imediatamente identificável a proveniência norte-americana do produto; estes termos são já detetáveis também em Itália, já integrados na linguagem dos *mass-media* (Rossi 2007; p. 95) e utilizados sobretudo pelos jovens, ou seja, os que beneficiam em maior medida das obras cinematográficas e televisivas estrangeiras.

É evidente também a função do cinema dobrado como propulsor de anglicismos: por exemplo, encontram-se frequentemente termos em inglês, tais como *coroner* e *detective*, que já não são traduzidos com o correspondente italiano “medico legale” e “investigatore”.

Rossi (2007) identifica quatro características que resumem os traços do italiano dobrado:

1. Falta da partilha do contexto por parte de remetentes e recetores;
2. Unidirecionalidade do ato comunicativo;
3. Multiplicidade de remetentes;
4. Heterogeneidade de recetores;

No que diz respeito à linguagem falada espontânea, a linguagem utilizada nos produtos audiovisuais é unidirecional, o que difere de uma conversa natural em que remetente e recetor interagem de forma direta. Nas obras cinematográficas e televisivas, por sua vez, remetente e recetor encontram-se distantes quer a nível espacial quer temporal, portanto os diálogos são percebidos pelo público em lugares e tempos diferentes. Além disso, enquanto a conversa falada é espontânea, o diálogo é primeiro de tudo escrito e depois recitado pelos atores, tentando dar ao espetador a impressão que se trata de uma fala espontânea. O linguista Nencioni (1983) estudou a diferença entre “parlato-parlato”, “parlato-scritto” e “parlato-recitato”. Nos seus estudos, definiu este último como “parlato programmato” (Nencioni 1983; p. 126), onde os diálogos são escritos e o ator já conhece como será transposta a sua fala. Apesar de se referir ao discurso falado dos espetáculos teatrais, a mesma definição pode ser atribuída ao discurso falado dos produtos audiovisuais desde que seja baseado nos guiões e, portanto, não dispõe da espontaneidade do “parlato-parlato”. Como em todas as línguas, o italiano dobrado mudou nos últimos anos. A principal diferença do que aconteceu até os anos setenta, quando os adaptadores escreveram o texto traduzido utilizando um italiano standard muito elevado, é que atualmente o estilo utilizado é muito coloquial e por vezes popular. O italiano da dobragem atual é descrito por Raffaelli (2001; p.893) como “tendenzialmente rispettoso della norma, ma stereotipato, ripetitivo, evidente frutto di traduzioni acerbe o affrettate” por causa do aumento dos canais de televisão italianos e também da necessidade de um maior número de dobragens. No caso específico



das dobragens dos filmes de Hollywood, o italiano contém sobretudo preposições principais coordenadas, enquanto são raramente utilizadas preposições subordinadas e há a preponderância dum léxico limitado, muitas vezes de origem anglo-saxónico (Pavesi 2005; p. 13). Além disso, aumentou muito o número de empréstimos e calques, alguns dos quais aderiram ao italiano falado. Todos estes elementos fazem do *doppiaggese*, uma linguagem artificial pressupõe, uma oralidade prefabricada (Romero-Fresco 2009; p. 33) e neutral dado que ignora a variação sociolinguística (Brincat 1998).

Até agora foram descritas todas as características que constituem o *doppiaggese*, ou seja, que contribuem em interferir negativamente no italiano. Obviamente que existem diferentes níveis de qualidade dentro desta linguagem a que chamamos *doppiaggese*. A diferença reside em saber manter o nível qualitativo da inteira obra de dobragem sem esquecer que os dobradores são o último elemento (mas de grande importância) numa cadeia de produção que através de múltiplos agentes chega à audiência.

Em conclusão, é fundamental a qualidade da dobragem para não simplificar e tornar superficiais os diálogos de chegada que, caso contrario, criariam uma variedade estereotipada da língua original. Em Itália, a dobragem desenvolve um importante papel pois a tradição deste país, como já vimos, é a mais antiga e de excelente qualidade. Em países como em Itália, onde o inglês e as línguas estrangeiras em geral são conhecidas em profundidade, a dobragem desenvolve uma função mediadora, ao permitir a todos a fruição em pleno de filmes estrangeiros.

### **3.4.1 *Offensive language e slang* na dobragem italiana**

A qualidade da tradução concerne também em saber reproduzir de forma eficaz a linguagem vulgar e o calão. Todas as línguas os têm, mas cada uma utilizam-nos de modo diferente, seja em quantidade seja em tipo.

Os palavrões e o calão são necessários para aumentar a expressividade de um diálogo num filme e definir as personagens. Os palavrões não carregam informações essenciais para a compreensão mas exprimem as emoções. Por sua vez, apesar da carga emocional, o calão implica um significado tanto denotativo como conotativo. Em alguns casos, como por exemplo em produtos audiovisuais vocacionados para famílias ou emitidos em horários nobres, estes elementos linguísticos podem ser considerados ofensivos e por isso devem ser muitas vezes eliminados ou substituídos. Como afirma Díaz-Cintas (2001; p. 185) “Linguistic choices are never random in film”; por isso, o adaptador deve ser rigoroso nessa expressividade pois isso poderia “affect character representation and ultimately the message of the film” (*ibidem*). Contudo, a escolha em eliminar ou substituir estas expressões deve ser efetuada principalmente quando a sua utilização for considerada inadaptada ao público sobretudo porque podem criar desconforto, caracterizado por causas diferentes como o medo, o sentido religioso, o pudor ou o embaraço (Galli de' Paratesi 1964, p. 17-19). Em muitos casos, é mesmo a palavra que é inibida, dado que os mesmos significados podem ser rendidos com outras expressões lexicais sem

suscitar reações ligadas a tabus linguísticos-culturais (Risch 1987; p. 353).

Podem coexistir semelhantes ou diferentes âmbitos conceituais mas a diferentes níveis num só vocábulo considerado tabu, embora na tradição ocidental "a repressão sexual seja talvez, junto com o temor religioso, a inibição maior entre as que são à base dos fenómenos de interdição linguística" (Galli de' Paratesi 1964; p. 75; PT). A maldição com referência à divindade ou ao diabo (*hell, fucking hell, bloody hell*) aparece sujeita à interdição na cultura anglo-saxã mais intensamente do que acontece na italiana, a exceção do termo *goddamn*. Isso porque na cultura anglo-saxã, as blasfêmias são muito raras assim como em Portugal. Em vez disso, em italiano existe maior aceitação social em relação aos atos de invocação e maldição. Expressões como “que diabo” (*che diavolo*) ou “maldito” (*maledetto*) perdem intensidade e valor significativo no que toca o original.

São várias as funções que as palavras assumem no diálogo cinematográfico, como reflexo do que acontece na vida real. Contudo, todas trazem uma forte carga emotiva. Geralmente expressam sentimentos e estados de alma ligados à agressividade, desprezo e raiva. De facto, são utilizadas com uma função descritiva como *quello stronzetto laggiù* (aquele tolo aí) ou *racconta meno cazzate* (diz menos asneiras), a exclamativa *Oh cristo, mi dispiace davvero* (Oh Deus, lamento imenso), e com o vocativo *corri, stupido figlio di puttana, corri* (Corre, idiota filho da puta, corre). No último caso, tratam-se de enunciados onde junto à imprecação há um vocativo como em *vaffanculo Lance! Vai al telefono* (Foda-se, Lance! Pega no telefone!) ou *Al diavolo Sam!* (Ao diabo Sam!), (*Pulp Fiction*, 1994). Esta utilização do *vaffanculo* com o nome do interlocutor colocado em segunda posição parece um *cliché*, ligado a utilização excessiva dos vocativos em inglês. Os *clichés* são expressões que assumiram legitimidade própria e autonomia na língua de chegada, neste caso, no italiano.

Os exemplos acima indicados são ainda a manifestação dos estereótipos da linguagem da dobragem. Palavras (quase sempre as mesmas) como *bastardo fottuto, maledetto, dannato* e mais recentemente também *merdoso* (Pavesi, Malinverno, p. 76), pela sua frequência e improbabilidade nas conversas naturais dos nativos, contribuem para a caracterização do *doppiaggese*.

A censura da linguagem vulgar parece ser ainda muito frequente nos produtos para a televisão destinados ao grande público e mais acessíveis às crianças. No entanto, esta censura começou a diminuir nas versões cinematográficas. Neste sentido, veremos como em dois filmes, a saber, *Pulp Fiction* (Tarantino; 1994) e *Taxi Driver* (Scorsese; 1976), em que ambos são prova de uma violência verbal muito forte mas que, com a distância de 20 anos, a dobragem revela uma maior permissividade em relação à utilização dessa violência verbal. É o caso do uso de expressões consideradas mais ofensivas que começaram por ser mais “inocentes” como *porca miséria* (fogo), *porco mondo* (maldito mondo) ou *cavolo* (raio), todas utilizadas como equivalentes de *fuck*, (Pavesi, Malinverno 2000; p. 78). O que se verifica na dobragem de *Pulp Fiction* é a utilização de formas mais ‘cruas’, ou seja, de expressões equivalentes com mais carga ofensiva como *vaffanculo*. Para melhor ilustrar esta questão, veja-se a tabela 2, onde podemos observar um dos diálogos de *Pulp Fiction*, com a repetição de palavras e a respetiva dobragem italiana.

Versão original	Dobragem Italiana	Português
<b>Jules:</b> Ain't no fuckin' ballpark neither! [...] Foot massage don't mean shit!	<b>Jules:</b> Non è neanche lo stesso campo da gioco, <b>cazzo!</b> [...] Guarda, il massaggio ai piedi non significa un <b>cazzo!</b>	<b>Jules:</b> Nem é o mesmo campo de jogo, fodas” [...] Olha que a massagem aos pés não significa um caralho!
<b>Vincent:</b> Have you ever given a foot massage?	<b>Vincent:</b> E ne hai fatti molti?	<b>Vincent:</b> Já os fizeste muitas vezes?
<b>Jules:</b> Shit, yeah! Got my technique down and everything. I don't be ticklin' or nothin'.	<b>Jules:</b> <b>Cazzo...</b> ho una tecnica che levati, niente solletico, niente di niente!	<b>Jules:</b> Caralho, tenho uma técnica incrível, nada cócegas, nada de nada!
<b>Vincent:</b> would you give a guy a foot massage?	<b>Vincent:</b> A un uomo glielo faresti un massaggio ai piedi?	<b>Vincent:</b> Farias uma massagem aos pés dum homem?
<b>Jules:</b> Fuck you.	<b>Jules:</b> Vaffanculo.	<b>Jules:</b> Vai-te foder.
<b>Vincent:</b> Did you do a lot?	<b>Vincent:</b> L'hai fatto a molti?	<b>Vincent:</b> Já o fizeste muitas vezes?
<b>Jules:</b> Yo, yo, yo, man. You best back off. I'm gettin' a little <b>pissed here.</b> [...] <b>Motherfucker</b> do that shit to me, he better paralyze my ass', cause I kill the motherfucker.	<b>Jules:</b> Smettila! Cominciano a <b>girarmi le palle!</b> [...] Se quel <b>figlio di puttana</b> lo facesse a me, o mi paralizza anche il <b>culo</b> o io lo ammazzo, mi sono spiegato?	<b>Jules:</b> Para! Estou a ficar um bocado irritado! [...] Se aquele <b>filho da mãe</b> o fizesse a mim, ou vai paralisar-me também o cu ou o vou matar, fui claro?

<b>Vincent:</b> <b>Fucking'</b> Marseullus knew it. And Antoine should've <b>fuckin'</b> better known better. That's his <b>fuckin'</b> wife, man. This ain't a man with a sense of humor about this <b>shit</b> .	<b>Vincent:</b> [...] Quello <b>stronzo</b> di Marsellus lo sapeva e quel <b>coglione</b> di Antoine doveva saperlo ancora meglio. Insomma, quella è sua moglie <b>cazzo</b> , nessun uomo prende con umorismo certe <b>stronzate</b> !	<b>Vincent:</b> [...] Aquile <b>idiota</b> de Marcellus já o sabia e aquilo <b>otário</b> de Antoine o devia saber ainda melhor. Quero dizer, aquela é a sua mulher <b>caralho</b> , nenhum homem vai atrás humor certas <b>tretas</b> !
--	---	--

Tabela 2 - excerto do filme Pulp Fiction

Neste diálogo ocorrem vários palavrões muito comuns no discurso oral dos italianos, ou seja, *cazzo*, *vaffanculo*, *stronzo* e *coglione*. Isto é um exemplo de como se começaram a adotar expressões mais ofensivas e a escolher, também na linguagem da dobragem, expressões mais reais e ordinárias do italiano. Aliás, nesta conversa aparece o termo *motherfucker*, do qual é difícil encontrar uma tradução literal, uma vez que tal adaptação exprimiria um conceito tabu, ou seja, uma relação incestuosa. Este tipo de relação fortemente banida na língua italiana é por isso traduzida pela expressão equivalente de *son of a bitch* (*figlio di puttana*).

A seguir, aparece outro diálogo do mesmo filme com outros palavrões comuns, como *puttana* ou *fottere* mas aparece também a expressão *merdoso* já em cima referida e que indica como ainda são utilizados elementos da linguagem vulgar que contribuíram à formação do *doppiaggese*.

Versao original	Dobragem italiana	Português
<b>Jules:</b> Does he look like a <b>bitch</b> ?	<b>Jules:</b> Secondo te sembra una <b>puttana</b> ?	<b>Jules:</b> Parece-te uma <b>puta</b> ?
<b>Brett:</b> What?	<b>Brett:</b> Cosa?	<b>Brett:</b> o que?
<b>Jules:</b> Does he look..like a <b>bitch</b> ?	<b>Jules:</b> Secondo te, lui ha l'aspetto di una <b>puttana</b> ?	<b>Jules:</b> Achas que ele tem o aspeto duma <b>puta</b> ?
<b>Brett:</b> I didn't	<b>Brett:</b> Non l'ho fatto!	<b>Brett:</b> Eu não o fiz!
<b>Jules:</b> Yes, you did. Yes, you did, Brett! You tried <b>to fuck him</b> ! But Marsellus Wallace don't like to be fucked by anybody except Mrs. Wallace.	<b>Jules:</b> Sì tu l'hai fatto! Sì, tu l'hai fatto, Brett, hai cercato di <b>fotterlo</b> ! Ma a Marsellus Wallace non piace farsi <b>fottere</b> da anima viva tranne che dalla	<b>Jules:</b> Sim, tu fizeste! Sim, tu fizeste, Brett! quiseste <b>fodê-lo</b> , mas o Marsellus Wallace só gosta de ser fodido pela Sra. Wallace.

	signora Wallace.	
<b>Marsellus:</b> [...] Yeah, we cool. Two things: don't tell nobody about this. This <b>shit</b> is between me, you Mr. "Soon-to-be-Livin' The-Rest-Of-His-Short-Ass-Life-In-Agonizing-Pain".	<b>Marsellus:</b> [...] Pace, allora. Due cose: uno, non raccontare questa storia. Questa cosa resta fra me, te e il <b>merdoso</b> che presto vivrà il resto della sua <b>stronza</b> breve vita fra agonie e tormenti	<b>Marsellus:</b> [...] Paz, então. Duas coisas: primeiro, fica calado. Esta coisa fica entre nós e o <b>nojento</b> que daqui à pouco vai viver o resto da sua <b>puta</b> curta vida entre agonias e tormentos.

Tabela 3 - excerto do filme Pulp Fiction

O termo *shit*, no começo da frase, é utilizado como sujeito no dialogo original mas na dobragem italiana tornou-se adjetivo em relação à pessoa em causa. O adjetivo, ou seja, *merdoso*, trata-se de um exemplo típico de adaptação dos filmes norte-americanos.

A seguir, para comparar, veja-se um dialogo do filme *Taxi Driver* (1977):

Versão original	Dobragem italiana	Português
<b>Travis:</b> Hell! I don't want. I don't want. I told you that I don't want to do it.	<b>Travis:</b> Ma <b>porco mondo!</b> Non voglio. Non voglio. Te l'ho detto che non voglio farlo.	<b>Travis:</b> <b>Fogo!</b> Não quero. Não quero. Já te disse que não o quero fazer.
<b>Iris:</b> If you don't want. Why you came?	<b>Iris:</b> Se non vuoi, che sei venuto a fare?	<b>Iris:</b> Se não o quer, porque foste aqui?
<b>Travis:</b> you didn't want to go away from here?	<b>Travis:</b> Ma, <b>per la miseria.</b> Non volevi andar via da qui?	<b>Travis:</b> por amor de Deus. Não querias bazar daqui?

Tabela 4 – excerto do filme Taxi Driver

Nesta obra de Tarantino, vinte anos mais antiga do que *Pulp Fiction*, nota-se a utilização de locuções menos autênticas e vulgares como “*porco mondo*” e “*per la miseria*”. A primeira é uma expressão muito rara entre os falantes italianos e a segunda apresenta um elemento caracterizador da oralidade prefabricada das obras visuais. Apesar de conter termos menos fortes, há algumas partes em

que é possível evidenciar uma linguagem artificial e inverosímil. Por exemplo, na frase a seguir recorre-se à utilização de *maledetto*, típica adaptação do inglês *goddamn* e *bastardo fottuto* que raramente se utilizava em italiano mas que já tornou-se comum há muito (Pavesi, Malinverno; p. 78). *Goddamn*, em inglês, identifica-se como um termo muito forte sendo uma blasfêmia. O correspondente italiano, *maledetto*, nem é considerado um palavrão, além de ser habitual utilizar algumas blasfêmias na língua italiana falada, apresenta o equivalente mais recorrente. A segunda expressão, *bastardo fottuto*, embora seja pesada, não apresenta uma tradução literal precisa, ou seja, a dobragem italiana, utilizando *bastardo fottuto*, mesmo aqui, escolheu uma solução menos vulgar do que poderia resultar uma efetiva tradução literal de *Goddamn*. Realmente, numa produção audiovisual, as expressões com demasiado carga ofensiva serão consideradas estranhas pela maioria dos espetadores italianos embora, como já mencionado em cima, se tenham tornado mais comuns na língua italiana falada (*ibidem*):

Versão original	Dobragem italiana	Português
<b>Owner: Goddamn</b> son of a bitch! I kill you, I kill you! [...] <b>Motherfucker!</b>	<b>Proprietario:</b> Maledetto figlio di puttana! T'ammazzo, t'ammazzo! [...] <b>Bastardo fottuto!</b>	<b>Dono:</b> Maldito filho da mãe! Vou matar-te, vou matar-te! [...] <b>Sacana doente!</b>

Tabela 5 - excerto do filme *Taxi Driver*

É claro que a escolha tradutiva de um tradaptador é condicionada por diferentes fatores, como a correspondência ou não correspondência semântica e funcional entre a língua de partida e de chegada bem como a permissão de operar de forma criativa (Labov, 1972).

Além das considerações semânticas, as escolhas da dobragem podem ser influenciadas pelos parâmetros técnicos. A duração temporal da enunciação da expressão inglesa e a presença de consoantes labiais limitam a tradução, sobretudo no caso de se verificar uma filmagem em primeiro plano. Estas características são fundamentais na linguagem. Por exemplo, a raiva manifesta-se também através movimentos labiais ou faciais, marcados e violentos e como consequência, é mais visível a articulação das labiais. É uma hipótese, portanto, que seja por motivos de articulação que são utilizadas palavras distantes do original.

Para citar um outro exemplo de *Pulp Fiction*, a fala original da personagem Mia Wallace “*I’ve said goddamn! Goddamn! Goddmann!*” foi traduzida em italiano por “*Ho detto cazzo che botta! Che botta cazzo!*” (Eu disse caralho que pancada! Que pancada caralho!). Eliminou-se a imprecação religiosa e foi substituída por *cazzo* e até foi inserida uma palavra não presente no original, ou seja, *botta* (pancada).

Em conclusão, se antes a linguagem vulgar era mais condicionada e muitas vezes traduzida com

recurso a uma ‘diminuição’ a nível semântico, isso parece começar a desaparecer, pelo menos no cinema. É evidente que o calão e os palavrões usuais na língua de chegada contribuem para uma expressividade mais completa e realística do original. Embora no filme *Pulp Fiction* tenham sido registadas um total de 389 palavras tabu em inglês, a versão em italiano contou com 272 expressões (Malinverno, Pavesi, 2000; p. 82). Além da forte carga expressiva, um italiano sentiria-se mais à vontade com diálogos que utilizem blasfémias realmente utilizadas no quotidiano e insultos como *figlio di puttana* ou *stronzo* do que com aquelas expressões fictícias que se ouvem frequentemente como *bastardo fottuto* ou *merdoso*. Se para um italiano são mais comuns imprecações religiosas reais veremos, na secção a seguir, que apesar de poder parecer estranho, a linguagem de conotação sexual sofre na dobragem italiana uma forte redução em comparação com a utilizada nos produtos norte-americanos. Os Estados Unidos identificam-se como o país de origem da maioria das séries televisivas que como já foi descrito são designadas por uma linguagem menos formal e mais popular. A frequência da linguagem vernácula será explicada também na secção seguinte com foco na linguagem de cariz sexual.

### **3.4.2 Linguagem de cariz sexual e a dobragem italiana:**

O sexo tornou-se num ingrediente essencial em muitas séries produzidas nos Estados Unidos e posteriormente exportadas para a Europa. Tanto nos canais de televisão estatais (RAI), como nos canais privados (Mediaset), aparecem continuamente mulheres quase nuas. No entanto, a TV italiana revela-se menos liberal do que parece. Apesar de alguma vulgaridade estar patente nas imagens, em Itália, prefere-se alterar o código verbal.

De acordo com Luigi La Monica, diretor de dobragem italiana da quinta e sexta temporada da série televisiva norte-americana *Sex and The City*, a censura é completamente auto-imposta pelos operadores envolvidos no processo da dobragem (Chiaro, 2007). Nos episódios que dirigiu, ele mesmo moderou deliberadamente o que considerou ser tabu porque “a certain type of strong language is likely to offend Italians” (*Ibidem*; p.260).

Além disso, La Monica acredita que “americans generally use more bad language than Italians” (*ibidem*) e uma equivalência verbal teria de alguma maneira falsificado o italiano, pois os seus falantes são, na sua opinião, menos acostumados a utilizar e ouvir uma linguagem com forte conotação sexual. Assim, um diretor de dobragem com experiência como La Monica, apenas insere a linguagem “forte”

quando o considera necessário.

Contudo, Roberta Pifferi<sup>6</sup>, uma dobradora-tradutora que trabalha em Roma afirma que:

As piadas sobre o sexo, assim como os palavrões, são tratados de maneira diferente. As instruções em mérito nos chegam diretamente através o canal que paga. Nos chegam series, como por exemplo, "The Simple Life" ou "Beauty and the Geek" ou "Girls from the Playboy Mansion" ou milhares de outras, em que nos é dada a autorização de deixá-las assim como são. Há outros casos, o mais flagrante dos quais me aconteceu não mais de um mês atrás ("Extreme Russia"), onde os adaptadores como eu tem que transformar-se em autores e inventar completamente inteiras falas para censurar as referências ao sexo. Um cansaço, em geral, mas é na mesma, o canal que nos dá um alvo a que apontar, com base nisso, as respectivas instruções para tratar os pontos mais problemáticos. Se tivesse que fazer um balanço, eu diria que na maioria das vezes as alusões conservam-se enquanto as piadas mais explícitas, às vezes pesadas (os americanos são mestres nisso!) são eliminadas. (PT)

Deste modo, a dobragem italiana deixou intactas apenas as cenas que foram previamente censuradas quando a serie foi vendida à TBS (Turner Broadcasting System Inc.).

No campo da linguagem de cariz sexual, podemos utilizar a título exemplificativo da dobragem italiana a série norte-americana atrás referida *Sex and The City*. Composta por 98 episódios, de 25-30 minutos cada um, transmitidos entre 1998 e 2004 pelo canal HBO (Time Warner Entertainment Company), esta série foi exportada a nível mundial, Itália incluída, onde chegou no ano 2000. Como sugere o titulo, este produto é baseado principalmente no sexo, e por isso é mesmo pertinente a esta análise.

Embora muito breve, a tabela a seguir revela alguns exemplos da mitigação dos tabus sexuais, mas ainda mais da famosa oralidade prefabricada.

<sup>6</sup> [http://guide.supereva.it/doppiaggio\\_e\\_doppiatori/pubblicazioni\\_aidac](http://guide.supereva.it/doppiaggio_e_doppiatori/pubblicazioni_aidac) consultado em Junho 2018



Versão original	Dobragem italiana	Português
<b>Adam:</b> Come on, your <b>blow jobs</b> are the best.	<b>Adam:</b> Dai, i tuoi <b>pompini</b> sono i migliori.	<b>Adam:</b> Os teus <b>bicos</b> são os melhores.
<b>Samantha:</b> I don't think so.	<b>Samantha:</b> Non ci penso proprio.	<b>Samantha:</b> Acho que não.
<b>Samantha:</b> Well, Adam, your <b>white</b> has a nauseous taste.	<b>Samantha:</b> Bene, Adam, il tuo <b>bianco</b> ha un sapore nauseabondo.	<b>Samantha:</b> Bem, Adam, o teu <b>branco</b> tem um sabor horrível.
<b>Adam:</b> What?	<b>Adam:</b> Cosa?	<b>Adam:</b> O que?
<b>Samantha:</b> Your <b>white</b> makes me sick!	<b>Samantha:</b> Il tuo <b>bianco</b> fa schifo!	<b>Samantha:</b> O teu <b>branco</b> é nojento!
<b>Adam:</b> <b>White?</b>	<b>Adam:</b> <b>Bianco?</b>	<b>Adam:</b> <b>Branco?</b>
<b>Samantha:</b> Your seed, sperm, spurt of happiness makes me sick! [...]	<b>Samantha:</b> Seme, sperma, lo schizzo della felicità fa schifo! [...]	<b>Samantha:</b> Semente, esperma, o teu esboço da felicidade é nojento! [...]
<b>Adam:</b> Then come here and do a couple of <b>little jobs</b> .	<b>Adam:</b> Allora vieni qui e fammi un paio di veloci <b>lavoretti di bocca</b> .	<b>Adam:</b> então anda cá e faz-me uns <b>trabalhinhos de boca rápidos</b> .

Tabela 6 – excerto do XI episódio, terceira temporada série televisiva Sex and The City

### 3.4.3 O multilinguismo na dobragem

No processo de dobragem uma eventual dificuldade aparece quando o original sonoro apresenta alguns fenómenos de *code-switching*, ou seja, uma mudança de código verbal ou a passagem da uma língua a outra ou de *code-mixing*, ou seja, a mistura de duas ou mais línguas num diálogo. Em outras palavras, são diálogos caracterizados pelo multilinguismo.

Nesta secção será analisado, através de alguns exemplos, o comportamento da dobragem italiana em relação a este tipo de fenómeno.

Os fenómenos de *code-switching* e *code-mixing* no cinema multilingue e o problema da adaptação foram estudados em Itália por Silvia Monti e Vincenza Minutella (2012). Estes trabalhos analisam a dobragem italiana que Monti chama de “multicultural films”, onde as histórias tratam do processo de integração social. Por um lado, nos filmes britânicos como *Ae Fond Kiss* (Ken Loach, 2003) e *Bend it Like Beckham* (Gurinder Chadha, 2002), Monti (2009, 2014) notaram uma tendência da dobragem italiana em neutralizar as situações originais bilingues traduzindo todos os diálogos do filme em italiano e anulando assim as diferenças linguísticas. Por outro lado, nos filmes norte-americanos como *Crash* (Paul Haggis, 2004), *Spanglish* (James L. Brooks, 2004) e *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008) a investigadora observa uma nova tendência em que a dobragem de filmes com temática intercultural parece favorecer uma adaptação mais fiel das situações originais bilingues apresentadas no filme.

Para mostrar melhor a temática e desenvolver uma análise mais pessoal, em vez de seleccionar diálogos dos filmes em cima indicados e já estudados por Monti e Minutella, escolhi alguns diálogos dos filmes do realizador, Hitchcock. Apesar de serem filmes bastante antigos, são, a meu ver, um bom exemplo de filmes multilingues. A partir deste exemplos é interessante ver a dobragem italiana e a sua propensão de escolha.

Nestes filmes definem-se como situações multilingue quando a língua principal (o inglês) é acompanhado por uma ou mais línguas secundárias. Estas línguas geralmente ocupam apenas uma parte bastante reduzida da história. Apesar de serem reduzidas em termos quantitativos, revestem-se de um papel decisivo no filme. Por exemplo, notei que nos filmes de Hitchcock, os idiomas secundários muitas vezes funcionam como um veículo de suspense.

Nos primeiros dois filmes a ser analisados, *Rebecca* (1940), ) e *The Wrong Man* (1956), a presença de línguas secundárias é reduzida apenas a uma ou duas cenas. Em *Rebecca*, as situações multilíngue são concentradas essencialmente na primeira parte passada em Monte Carlo, onde o francês foi mantido apenas em segundo plano, ou seja, falado por personagens secundárias como os empregados dos restaurantes ou o pessoal do hotel. Na única cena em que o francês aparece em primeiro plano, a fala foi dobrada em italiano. Trata-se de uma cena em que as duas personagens principais acabaram de se casar e estão a sair do Gabinete do Registo Civil quando um funcionário os chama para dizer que se tinham esquecido do certificado de casamento. A seguir a tabela com diálogo original, a dobragem italiana e tradução em português da versão italiana:

Dialogo original	Dobragem italiana	Português
<b>Employed:</b> Monsieur, vous avez oublié votre carnet de mariage!	<b>Impiegato:</b> Signore, avete dimenticato il certificato di matrimonio!	<b>Funcionário:</b> Senhor, esqueceu-se do seu certificado de casamento!
<b>Wife:</b> What did he say?	<b>Moglie:</b> Andiamo?	<b>Noiva:</b> Vamos?
<b>Husband:</b> He said I forgot the proof that we are married	<b>Marito:</b> Sarà un altro modo per convincerci che ci siamo sposati!	<b>Marido:</b> Será outra maneira para nos convencer que temos casados!

Tabela 7 - excerto do filme *Rebecca*

Na versão italiana, elimina-se a única fala em francês, mas de um ponto de vista narrativo nada de relevante parece acontecer: o seu significado linguístico não é deixado em nenhuma maneira na ambiguidade. Neste caso, o multilinguismo não parece, portanto, pôr um grande problema a nível compreensão mas ao neutralizar as duas línguas (francês e inglês) o impacto ou mesmo o *suspense* criado na versão original são eliminados na versão dobrada, perdendo-se um efeito suplementar patente no original.

O segundo filme, *The Wrong Man* intitulado em italiano *Il Ladro* (o ladrão). O filme inspirou-se na história de um indivíduo italo-americano inocente, Christopher Emmanuel Balestrero, que é injustamente acusado de ser um criminoso. Na versão dobrada, não apenas todas as palavras italianas presentes na versão original acabaram por ser eliminadas mas cada referência à identidade italo-americana é deliberadamente

censurada. Como consequência, todos os apelidos italianos foram substituídos por equivalentes que parecem “mais americanos”, por exemplo, Balestrero tornou-se em Balister e Molinelli, Mulligan. O diálogo aqui analisado é entre o protagonista e uma vizinha de prédio de um tal Senhor Molinelli. A seguir a tabela com o diálogo:

Versão original	Dobragem italiana	Português
<b>Neighbour:</b> Ehi! Miram a quién buscan ahí arriba?	<b>Vicina:</b> Ehi! En quién buscan vos arriba?	<b>Vizinha:</b> Ehi! Quem estão procurar vocês aí em cima?
<b>Husband:</b> Do you speak English?	<b>Marito:</b> Sto cercando il Signor..	<b>Marido:</b> Estou a procura do Senhor..
<b>Neighbour:</b> No, no lo hablo inglés yo.	<b>Vicina:</b> No, no comprendo.	<b>Vizinha:</b> Não compreendo.
<b>Husband:</b> Vengo ver Senor Molinelli	<b>Marito:</b> Vengo a ver el Senor Mulligan.	<b>Marito:</b> Venho procurar o Senhor Mulligan.
<b>Neighbour:</b> El Senor Molinelli? Hace tiempo que murió!	<b>Vicina:</b> El señor Mulligan?! Hace tiempo que es desaparecido!	<b>Vizinha:</b> O Senhor Mulligan?! Já há muito que desapareceu!
<b>Wife:</b> What she said?	<b>Moglie:</b> Come? Cosa ha detto?	<b>Noiva:</b> Como? O que ela disse?
<b>Husband:</b> Molinelli is dead.	<b>Marito:</b> Mulligan é scomparso.	<b>Marito:</b> Mulligan está desaparecido.

Tabela 8 – Excerto de *The Wrong Man*

Nesta cena, o Espanhol não serve apenas para acrescentar tensão, mas é utilizado pelo realizador para abrandar e dilatar o tempo na narração. O multilinguismo mostra-se como elemento decisivo para evidenciar a grande dificuldade do marido em encontrar testemunhas. Por causa deste aspeto fundamental a versão italiana manteve o diálogo em espanhol mas é curioso notar como na dobragem italiana o Senhor Molinelli, tornado Mulligan, está simplesmente desaparecido, e não morto. Além disso, a primeira parte do diálogo, provavelmente para parecer mais plausível em italiano, foi levemente modificada, eliminando a pergunta “Do you speak English?”.

Outro filme de Hitchcock, *To Catch a Thief*, mostra como em italiano o bilinguismo foi

reduzido de maneira relevante. Neste filme, de gênero mais romântico em relação aos outros acima indicados, embora a história se desenvolva em França, a língua principal é o inglês. Assim, na versão original onde foi utilizado o Francês, para dar uma ambientação mais realística, em Italiano foi neutralizado. Uma das cenas onde o Francês oferece um significado maior à narrativa, é durante o funeral da personagem Foussard. A filha do defunto, depois de ter visto a presença de uma pessoa indesejada, ficou furiosa e começa a insultar em francês para depois passar brevemente ao inglês. A seguir um exemplo demonstrativo com texto original e respetiva dobragem italiana.

Versão original	Dobragem italiana	Português
<b>Danielle (daughter):</b> <i>Nos enterrous mon père, aujourd'hui et je vous preraí de ne pas confondre ce cimetière avec la Chambre de Députés! Qui vous a demande de venir ici, John Robie? Personne ne vou a invité. Sans vous, mon père vivrait encore. Mais vous n'êtes que un ignoble assassin, cynique et sans pitié! Killer it's because of you he's dead!</i>	<b>Danielle (figlia):</b> Stiamo sotterrando mio padre. Non confondere il cimitero con la camera dei deputati. E a voi Robie chi vi ha chiesto di venire qui? Se non fosse per voi, mio padre sarebbe ancora vivo. Siete un essere ignobile, cinico e senza pietá! Assassino é morto per causa vostra!	<b>Danielle (filha):</b> Estamos a enterrar o meu pai. Não confundir o cemitério com a Câmara dos Deputados. Quem lhe pediu para vir aqui! Se não fosse para vocês, o meu pai seria ainda vivo. Você é um ser ignóbil, cínico e sem piedade! Assassino, morreu por vossa causa!
<b>Bertani:</b> <i>Danielle, mon petite, pas en public!</i>	<b>Bertani:</b> Hai torto! Cerca di calmarti!	<b>Bertani:</b> Estás errado! Tenta acalmar-te!
<b>Danielle:</b> <i>Mais vou êtes tous une bande de lâches. Si personne n'ose le dire, moi je le ferai. Get out of here killer! Voleur! Murderer!</i>	<b>Danielle:</b> Non siete che una banda di vigliacchi! Se nessuno osa dirvelo, lo faccio io! Fuori di qui! Andatevene! Ladro! Assassino! Vigliacco!	<b>Danielle:</b> Não passem de ser uma banda de cobardes! Se ninguém ousa dizer-vos isto, eu o faço! Fora de aqui! Ladrão! Assassino! Criminoso!

Tabela 9 – Excerto de *To catch a thief*

Na versão italiana, esta cena não tem a mesma força emotiva do original. O inglês e o francês foram substituídos pelo italiano. Perdeu-se assim o papel que tinha o multilinguismo desempenhava nesta situação específica: a incompreensão linguística. Ainda assim, o significado completo da narração da cena não recebeu uma grande

mudança.

As principais escolhas da dobragem italiana no que concerne a adaptação do multilinguismo parecem ser a de neutralizar ou de reduzir a presença das outras línguas. Outro aspeto complexo e interessante a analisar é a transposição dos dialetos na dobragem, questão que será tratada na secção a seguir.

### 3.4.5 O uso de dialetos na dobragem

Desde o princípio da dobragem, foi muito discutido a transferência das variedades regionais nos produtos audiovisuais e este tema representou durante muito anos uma das questões mais controversas no estudo da dobragem (Fusari, 2005). Traduzir os dialetos é notoriamente complicado, e não apenas na tradução dos filmes; ainda hoje é muito comum a ideia que:

Há pelo menos um elemento do texto original que não podemos reproduzir: o dialeto. Porque, se é possível [...] tentar de recriar um jargão, é em vez impossível estabelecer uma analogia entre o dialeto regional dos Estados Unidos e um dialeto regional italiano. Embora parece que existam um norte e um sul em cada esquina do mundo, seria impensável fazer falar em *siciliano* os nascidos no Novo México ou *veneto* os do Maine. (Berruto 1987). (minha tradução)

A tradução dos dialetos cria ainda muitos problemas não só teóricos e ligados ao prestígio linguístico, mas também práticos: por exemplo, como se pode estabelecer que aquela variedade regional da língua de chegada, entre as muitas disponíveis, é a mais adequada para traduzir uma outra na língua de partida? E como se conseguirá traduzir uma variedade regional da língua de partida numa outra variedade na língua de chegada sem obter um efeito demasiado forçado?

Há alguns casos em que o efeito “farsa”, produzido pela utilização da variedade regional na tradução dos filmes, pode ser aproveitado e tornar-se ainda funcional na caracterização das personagens na língua de chegada, que assumem assim uma autonomia própria continuando a refletir (se a escolha da variedade é apropriada) os elementos distintivos do original.

Existe um caso relevante em que a utilização dos dialetos foi determinante para atingir um elevado nível de qualidade na dobragem. Este exemplo é apresentado pela dobragem italiana do famoso desenho animado *The Simpson*.

Na versão italiana de alguns episódios da série norte-americana *The Simpson* foi possível e absolutamente funcional utilizar vários dialetos, pois a utilização das formas dialetais em italiano pode criar um efeito de farsa, ou seja, situações e personagens extravagantes que se tornam assim autónomos em relação aos seus correspondentes na versão de partida, garantindo que refletem e demonstram os elementos distintivos do original. Tudo isso permitiu aos autores da versão dobrada manter inalterada a mensagem presente na versão inicial: o objetivo principal da versão norte-americana do desenho animado é o de fazer sátira, de brincar com cada aspeto da sociedade dos Estados Unidos

A família Simpson apresenta-se como o protótipo da família standard norte-americana e a cidade de Springfield representa de forma genérica as pequenas cidades dos Estados Unidos. A vontade de fazer sátira na versão de partida foi inteiramente transposta na versão de chegada, ao tentar de reproduzir os conteúdos adaptando-os, ao mesmo tempo, ao novo contexto de representação por parte do público italiano.

Na dobragem de *The Simpson* foi alcançado o equilíbrio certo entre as técnicas de naturalização intrínsecas à prática de adaptação das películas televisivas e cinematográficas. Os autores italianos compreenderam em profundidade as intenções da versão original e tentaram trazê-las para o público italiano. Mas não os “italianizaram” e é mesmo aí que reside o grande sucesso que este desenho animado recebeu em Itália. “Italianizar” a série *The Simpson* implicaria uma falsificação dos seus conteúdos e não teria conduzido ao resultado satisfatório que foi atingido. Dobrar não significa falsificar, mas adaptar e reescrever. Apesar de as imagens do desenho animado se manterem inalteráveis na versão dobrada e de se manter o ambiente americano, isso não incomodou o público italiano, uma vez que os pontos fortes são completamente “capturados” nos diálogos traduzidos, riem-se das piadas, e sentem-se envolvidos na sátira, e isso não poderia ter acontecido sem a utilização dos vários dialetos italianos.

O sucesso da série permitiu que as falas mais típicas das personagens deste desenho animado entrassem na linguagem quotidiana de muitos falantes, tanto nos Estados

Unidos, onde a exclamação de Homer (*D'oh*)<sup>7</sup> foi ainda candidata para ser a palavra do ano pela *American Dialect Society* no 1996, tanto em Itália, onde as frases de Bart surgem frequentemente impressas nas camisolas e noutros produtos de *merchandising* por via do grande sucesso da serie em Itália.

As estratégias adotadas pelos dobradores italianos de *The Simpson* não se limitam a adaptar as características já presentes nas personagens do texto de partida mas, em muitos casos, conseguem recriar completamente a originalidade, e produzir assim um produto que não é apenas “fiel” ao texto de partida, mas é adequado sobretudo para o público de chegada.

A utilização dos dialetos na dobragem italiana de *The Simpson* não se limita ao humor e à piada, o que reduziria fortemente a parte irónica, mas serve também para reconstruir a caracterização das personagens em italiano. É utilizada apenas pelas personagens secundárias, pois para os membros da família Simpson, a linguagem foi recriada através de outras estratégias, entre as quais a utilização de específicos traços fonéticos ou falas típicas adicionadas pelos dobradores italianos. Analisaremos agora como a utilização das variedades regionais contribuiu para veicular determinados sentidos humorísticos.

O sotaque adotado pelo dobrador de *Fat Tony*<sup>8</sup> e pelos seus cúmplices, no 4º episódio da terceira temporada apresenta um compromisso entre o italiano padrão e o sotaque de Nova York que nos recorda imediatamente o sotaque das personagens da trilogia dos filmes *Il Padrino*. Na dobragem italiana deste episódio, aplica-se um forte sotaque siciliano. A presença regional nota-se, ainda mais, pela utilização da exclamação “Mizzega”, termo típico do sotaque da região siciliana.

No mesmo episódio, aparece um outro sotaque do sul, ou seja, o do comissário da polícia Chefe Wiggum/ Winchester. Neste caso, a escolha de um sotaque meridional foi provavelmente baseada no estereótipo segundo o qual a maioria dos polícias italianos seria do sul.

7 Matt Groening, o autor dos Simpson, o definiu “an annoyed grunt”. <http://it.simpsons.wikia.com> consultado em 14/04/2018.

8 Joe Mantegna, conhecido em Itália pela sua participação ao *Il Padrino* parte III.



Versão original	Dobragem italiana	Português
<b>Fat Tony:</b> Chief Wiggum! You honor us with your presence.	<b>Tony il ciccione:</b> comandante Winchester! Lei ci onora con la sua presenza.	<b>Tony o gordo:</b> comandante Wiggumr! Nos agracia com a sua presença.
<b>Fat Tony:</b> What's a truck?	<b>Tony il ciccione:</b> E che cos'è un TIR?	<b>Tony o gordo:</b> E o que é um TIR?
<b>Chief Wiggum:</b> Don't play <b>dumb</b> with me!	<b>Winchester:</b> Uhe, non fare il <b>sarchiapone</b> <sup>9</sup> con me, hai capito?	<b>Chief Wiggum:</b> Oupá, não te fazes de <b>burro</b> comigo, percebeste?

Tabela 10 - excerto do 4º episódio, 3ª temporada da série televisiva, The Simpson

Um outro episódio, o terceiro da mesma temporada, que pode ser utilizado como exemplo é “Homer Defined”. O episódio começa com a chegada à escola do autocarro de *Otto Mann* em que Bart descobre não ter sido convidado para o aniversário do seu melhor amigo Milhouse Van Houten.

Versão original	Dobragem italiana	Português
<b>Otto:</b> Whoa, Springfield Elementary, last stop! Oh, and by the way, I'd like to say thanks, and applause to birthday boy Milhouse for his <b>totally bitchen</b> party on Saturday! Oh, and Milhouse, I think I left my	<b>Otto:</b> Scuola elementare di Springfield, ultima fermata! E a proposito, vorrei ringraziare e dire applausi al festeggiato Milhouse per la sua festa <b>megasballatissima</b> di sabato! Ah, Milhouse, credo di aver	<b>Otto:</b> Escola primaria de Springfield, ultima paragem! E já agora queria agradecer e aplaudir o aniversariante Milhouse pela sua festa <b>super porreira no</b> sábado! Ah, e Milhouse acho de ter deixado as

<sup>9</sup> *Sarchiapone* típica expressão do dialeto napolitano

pants on your roof [...] Bye, little dudes! Don't learn anything I wouldn't learn!	lasciato i pantaloni sul tetto di casa tua! [...] Ciao, terrestri! Non imparate niente che io non imparerei!	minhas calças no telhado da tua casa! [...] Xau, meus amigos! Não aprenderem nada que eu não aprenderia!
--	--	--

Tabela 11 - excerto do 3º episódio, 3ª temporada da série televisiva, The Simpson.

As vogais longas em sílaba tónica, as “e” abertas e a entoação concorrem para caracterizar *Otto Mann* como milanês, mas para melhor reproduzir esta personagem, o eterno adolescente louco, é a utilização dum léxico juvenil exagerado. Nota-se que a tradução da expressão *totally bitchen* traduzida com a palavra *megasballatissima*<sup>10</sup> é exagerada, ao reforçar a palavra original através do prefixo *-mega*, ou através do sufixo *-issima*. Mais o cumprimento que caracteriza a personagem em italiano: “ciao, terrestri!”. Tudo resulta ainda mais bizarro se pensar que Otto tem quase 30 anos.

No mesmo episódio, uma das personagens principais, Homer, conta como alugou um filme decadente durante o fim de semana. Neste diálogo, a exclamação tipicamente veneziana ‘*ostrega*’ atribuída à exclamação *and how* da personagem de Carl, é considerada uma introdução dos dobradores para caracterizar a origem da região Veneto da personagem.

Versão original	Versão dobrada em italiano	Português
<b>Homer:</b> What a movie! And that blonde cutie! Does she have assets!	<b>Homer:</b> Che film, e quella pupazza bionda, lei sì che ha il vento a <b>due poppe</b> , ragazzi!	<b>Homer:</b> Que filme, e aquela bonita loira, ela sim que tem <b>dois melões!</b>
<b>Lenny:</b> [laughs] Sounds like my kind of flick!	<b>Lenny:</b> [risata] È il genere di film che fa per me!	<b>Lenny:</b> [risos] Parece o género de filme que eu ia gostar!
<b>Carl:</b> And how!	<b>Carl:</b> <i>Ostrega!</i>	<b>Carl:</b> Meu Deus!

Tabela 12 - excerto do 8º episódio, 3ª temporada da série televisiva, The Simpson.

<sup>10</sup> Em inglês simplesmente *super*

Vimos que a utilização de sotaques regionais na língua de chegada é restrita aos personagens secundários, embora às vezes se faça recurso a regionalismos também pelos membros da família como no exemplo a seguir, relativo ao VIII episódio na terceira temporada, em que a exclamação de Homer, ‘*oh nuts!*’ foi dobrada com o regionalismo romano ‘*porca zozza*’.

Versão original	Dobragem italiana	Português
<b>Lady:</b> These are standard stable fees, Mr Simpson. Plus, I’m teaching your daughter riding, grooming, and at no extra charge, pronunciation.	<b>Allevatrice:</b> Sono i prezzi standard delle stalle, signor Simpson. In aggiunta, sto insegnando a sua figlia equitazione, strigliatura e, compreso nel prezzo, dizione.	<b>Senhora:</b> Estes são os preços básicos das comissões. Mais, estou a ensinar à tua filha equitação, a parte da higiene, e sem custo adicional, dicção.
<b>Lisa:</b> Father, you made me the happiest girl who ever lived!	<b>Lisa:</b> Padre! Tu mi hai reso la fanciulla più felice che sia mai esistita!	<b>Lisa:</b> Padre! Fizeste-me a menina mais feliz do mundo!

Tabela 13 – Excerto do 8º episódio da 3ª temporada de *The Simpson*.

Através destes casos podemos identificar as prováveis motivações das escolhas de tradução no que toca os sotaques: por exemplo, se ao napolitano de Winchester é atribuído o estereotipo do polícia meridional, o veneziano de Carl (senhor de origem africana) pode apresentar uma piada ligada as políticas de imigração propostas pela *Lega Nord*.<sup>11</sup>

Os dialetos italianos são muito numerosos. Uma vez que a dobragem é feita a nível nacional é necessário ter cuidado com os termos selecionados, pois as expressões dialetais devem pertencer ao conhecimento geral. Nestes excertos de diálogos analisados nota-se que a dobragem italiana resulta melhor com frases mais compridas e, aqui, entra em jogo um elemento-chave desta área, ou seja, a sincronização já tratada na secção 2.5.1.

Em conclusão, as estratégias tradutivas adotadas pelos dobradores italianos de *The Simpson* não se limitam, portanto, a adaptar as características já presentes no texto de partida, mas em muitos casos são especialmente adequadas ao público de chegada. A

<sup>11</sup> Partido nacionalista do norte Itália.

expectativa de visionar um produto satírico e provocatório nunca é desapontada, é ainda mais ampliada graças à intervenção dos adaptadores. Esta adequação à cultura de chegada, evita a utilização duma oralidade prefabricada e resulta assim como um produto mais autêntico e natural.

## Conclusão

Esta dissertação de mestrado teve como objeto a dobragem com enfoque no caso da Itália, e dando particular ênfase à questão do *doppiagese*. Como foi descrito anteriormente, é um fenómeno caracterizante da dobragem italiana com consequências na língua de todos os dias. Neste estudo, esta análise debruçou-se, em particular, em exemplos de linguagem ofensiva e de cariz sexual, nas interferências de outras línguas e nos dialetos. Para melhor aprofundar esta problemática, comecei por estudar o enquadramento teórico da TAV e a sua aplicação em diferentes países, a sua importância comunicativa em diferentes contextos no que toca à opção do uso da dobragem em relação à legendagem como modalidade preferencial de TAV. Sem pretender avaliar qualitativamente cada uma das opções, tornou-se evidente que as preferências dos espetadores se devem fundamentalmente à habituação, ou seja, ao contacto habitual e constante dos receptores desses produtos com uma dessas modalidades. Assim, ficou claro que tanto a legendagem como a dobragem, ou até o *voice-over* utilizado em certos países, não devem ser avaliados negativa ou positivamente pois os hábitos e costumes dos espetadores determinam as suas preferências. Deste modo, o público italiano, acostumado a visionar todos os produtos audiovisuais estrangeiros com dobragem para língua italiana, prefere a dobragem e percebe-a como natural e mais adequada às suas preferências. A título pessoal, este aspeto foi relevante para a escolha da temática da minha dissertação, uma vez que, ao viver em Portugal durante dois anos, me deparei com uma realidade diferente e que me causou alguma estranheza: a legendagem.

Fruto dos estudos empreendidos, percebi que a dobragem se estabeleceu em Itália, devido a fatores diretamente relacionados com o nacionalismo e a censura de produtos estrangeiros. A dobragem tornou-se assim um modo de proteger a identidade cultural do país e de unificar linguisticamente a nação.

Retomando as duas hipóteses avançadas na Introdução, ficou claro que a dobragem italiana resulta de um longo e complexo processo de grande exigência técnica e linguística, e que a sua qualidade depende em boa medida de uma correta sincronização cinética, labial e temporal. Ficou também evidente que a dobragem não se pode explicar como uma mera transferência verbo-semiótica, mas trata-se sobretudo de uma adaptação, em que as componentes tradutivas e semióticas são profundamente afetadas pelos condicionalismos impostos na adaptação à dobragem e das questões de sincronização já

referidas.

A segunda hipótese pressupunha que o *doppiaggese*, a linguagem usada na dobragem em Itália, poderia influenciar significativamente o discurso oral e escrita dos falantes nativos italianos. Entendido como um fenómeno linguístico decorrente da influência de uma linguagem algo estranha e artificial utilizada na maioria dos produtos audiovisuais dobrados, ficou também provado para mim que esta influência é real, sobretudo pela identificação de vários exemplos detetados em diferentes produtos audiovisuais. Refiro-me sobretudo à presença regular de calques do inglês detetados nesses produtos e que são atualmente utilizados na língua falada e escrita em Itália. Encontrei diversos exemplos de linguagem ofensiva e de cariz sexual como *bastardo fottuto*, *merdoso ou maledetto* que entraram no léxico corrente da língua italiana, apesar de serem considerados datados e até pouco coloquiais, e que consegui encontrar em textos dobrados italianos. O uso de dialetos e do multilinguismo na dobragem contribuíram igualmente para melhor entender esta temática.

Importa ainda referir que a linguagem da dobragem e os respetivos efeitos na língua italiana falada e escrita, foram analisados com recurso a materiais audiovisuais provenientes de diálogos dobrados em italiano de filmes, séries e desenhos animados.

Ficou claro que para uma boa dobragem são necessárias não apenas as competências linguísticas para além de uma forte sensibilidade cultural, mas também um elevado grau de competência técnica, nomeadamente a nível da sincronização. Embora a dobragem italiana seja considerada de grande qualidade, é opinião dos diferentes intervenientes que o nível de qualidade tem vindo progressivamente a piorar, seja pelo ritmo frenético de trabalho que torna impossível encontrar uma solução rápida em pouco tempo ou mesmo pela inexistência de uma revisão atenta (Paolinelli, Di Fortunato 2005; p. 22).

Neste trabalho, parece-me evidente que os produtos audiovisuais que assistimos nos ecrãs de cinema ou de televisão podem ter influenciado indiretamente a maneira de falar e de escrever dos italianos. A meu ver, o *doppiaggese* passou a fazer parte da linguagem de todos os dias. Como consequência, verifiquei que muitas vezes algumas expressões dobradas, que podem parecer estranhas ou artificiais junto do público-alvo, tornaram-se naturais e comuns sobretudo no discurso falado. Ao mesmo tempo foi possível concluir que uma adaptação mais familiar ao público de chegada e mais distante ao produto original, como é o caso analisado da série de animação, *The Simpson*, pode ter um sucesso maior e resultar como mais natural.

Importa ainda referir que este estudo apresenta algumas limitações, nomeadamente em

relação ao escasso material utilizado para análise. Na verdade, não me foi possível encontrar na Internet todo o material necessário no que toca à dobragem italiana e os DVDs em Portugal não são comercializados com a versão italiana. Uma outra limitação deste estudo está relacionada com a impossibilidade de contactar pessoalmente os profissionais da dobragem italiana e saber na primeira pessoa as suas opiniões e comentários, uma vez que esta investigação foi desenvolvida em Portugal.

Apesar das limitações identificadas, considero que o trabalho realizado permitiu-me conhecer melhor a dobragem, a sua especificidade e características distintivas. Enquanto tradutora, foi-me possível constatar o elevado grau de dificuldade da dobragem, ao mesmo tempo que percebi que para alcançar a qualidade é fundamental adquirir diferentes conhecimentos linguísticos, técnicos e culturais.

Por fim, este estudo constituiu um contributo para um melhor conhecimento desta modalidade de TAV, particularmente no contexto italiano, onde me parece evidente que a linguagem dos filmes dobrados influenciou e continua a influenciar a língua italiana. Este tema pode oferecer um campo fértil de trabalho para outros investigadores. Na verdade, as línguas mudam e evoluem continuamente, até porque através das novas tecnologias, é possível ter um contacto frequente com o estrangeiro; no entanto, os produtos audiovisuais continuarão a afetar a nossa maneira de falar e pensar.

## Referencias bibliográficas:

- Agost, R. (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel Practicum.
- AIDAC - Associazione Italiana Dialoghisti Adattori Cinetelevisivi. Disponível em: <http://aidac.it/index.php/en/> acedido em Abril 2018.
- Alaniz, Guzman, Miska, Zucker, (2005) *Transadaptation Publishing Assessments in World Languages*, Londres: Pearson.
- Amendola, F. (2002). *Enciclopedia del Doppiaggio*. Disponível em: [http://www.enciclopediadel doppiaggio.it/index.php?title=Ferruccio\\_Amendola](http://www.enciclopediadel doppiaggio.it/index.php?title=Ferruccio_Amendola) acedido em Maio 2018.
- Antonelli, G. (2017) *Manuale di Linguistica Italiana: Storia, Attualità, Grammatica*, Londres: Pearson.
- Antonini, R. (2008). *The Perception of dubbese. An Italian study*, in Bucaria C., Chiaro D., Heiss C., *Between Text and Image: Updating Research in Screen translation*, (pp. 135-147), Amsterdam: John Benjamins.
- Argentieri, M. (1974), *La Censura nel Cinema Italiano*. Roma: Editori Riuniti.
- Baños-Pinero R. e Chaume *Prefabricated Orality. A Challenge in Audivosual Translation*. Intralineia online translation journal. Disponível em <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/33919/44241.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acedido em Maio 2018
- Berumen, A. (2013), *Trends in Translation Transadaptations of English Assessments*. Londres: Pearson Education
- Baumgarten, N. (2005) *The Secret Agent: Film Dubbing and the Influence of the English Language on German Communicative Preferences. Towards a Model for the Analysis of Language Use in Visual Media*. Disponível em : <https://d-nb.info/97558300X/34>
- Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carrocci.



- Bourdieu, P. (2015). *Habitus and Social Research: The Art of Application*. Berlino: Springer.
- Brunetta, G. (1993). *Storia del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti.
- Carroll, M. Ivarsson, J. (1998). *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. Stockholm:Simrishamn
- Carroll, S., Gregory, M. (1978). *Language and Situatun. Language Varieties and theirSocial Contexts*, Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Chaume, F. (2004), *Topics Audiovusual Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Chaume, F.,(2004). *Synchronization in Dubbing: a Translational Approach*, in Orero, P. *Topics in Audiovisual Translation* (p. 135). Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Chaume, F. (2013). *Audiovisual Translation: Dubbing*, Londres: Routledge.
- Chaume, F. (2015) *The Turn of Audiovisual Translation. New Audiences and new technologies*, Amsterdam: John Benjamins.
- Danan, M. ( 1991). *Dubbing as an Expression of Nationalism*. (pp. 3-19), vol. 36, N°4. Montréal: Les Presses de L'Université. Disponivel em <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1991-v36-n4-meta334/002446ar/>
- Delabastita, D. *Translation and Mass-Communication. Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics*, John Benjamins, Amsterdam, 1989.
- De Mauro, T. (1970). *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma-Bari. Laterza.
- Diadori, P. (2003), *Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code mixing: la traduzione dei testi mistilingui*, (pp. 531-541) Vol. 80, N. 4.
- Diaz Cintas, J. (2001) *La Traducción Audiovisual: el Subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar.
- Di Fortunato E., Paolinelli, M. (1996). *La Questione del Doppiaggio. Barriere*

Di Fortunato, E., Paolinelli, M. (2005) *Tradurre per il Doppiaggio. La Trasposizione Linguistica nell'Audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Milano: Hoepli.

Duro, M. (2001), *La Traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Catedra.

Ferrara, G. (2016), *Doppiami! L'altra voce degli attori*. Orbetello: Effequ.

Fodor, J.A. (1976, *The Language of Thought* Londres: Harvester Wheatsheaf,.

Freddi, L. (1994), *Il Cinema. Il Governo dell'immagine*. Roma: Gremese Editore.

Fusari, S.(2005), *Il Directo mail per le organizzazioni nonprofit: analisi retorica Interculturale italia-inglese*, Bologna

Disponível em <http://amsacta.cib.unibo.it/archive/00000953>

Gambier, Y. (2004), *La Traduction Audiovisuelle: un genre en expansion. Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 49 (1). 1-11.

Gambier, Y. (2003), *The Translator. Studies in Intercultural Communication*. Vol. 9, n° IX, Londres: Routledge

Gambier, Y. (2006), *Multimodality and Audiovisual Translation. Mutra 2006 Audiovisual translation scenarios: conference proceedings*, (pp. 1-8). Disponível em: [www.euroconferences.info](http://www.euroconferences.info)

Gottlieb, H. (2005). *Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. Mutra 2005- Challenges of Multidimensional Translation- Conference Proceedings*,(pp. 1-22). Disponível em: [www.euroconferences.info](http://www.euroconferences.info)

Guidorizzi, M. (1999)*Voci d'Autore. Storia e Protagonisti del Doppiaggio Italiano*. Verona: Cierre Edizioni.

Hurtado, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*.

Madrid: Cátedra.

Intralinea, *Online Translation Journal*, Disponível em:

[http://www.intralinea.org/specials/article/translating\\_from\\_unofficial\\_to\\_official](http://www.intralinea.org/specials/article/translating_from_unofficial_to_official)

Acedido em Maio 2018.

Jackobson, R. (1995). *On Language*. Cambridge: Harward University Press.

Luyken, G.M. (1991) *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: EIM- European Institute for the Media.

Malaguti, I. (2004). *Il Doppiaggio come Traduzione Totale*, in *Un aspetto della traduzione: il doppiaggio cinematografico*, vol. 31, XXIX edição prêmio “Città di Monselice”, Monselice.

Malinverno, A.L., Pavesi, M. (2000) *Usi del Turpiloquio nella Traduzione Filmica*, in Taylor, C. *Tradurre il Cinema*, (pp. 75-90). Treste: Atti Covegno.

Mason, I. (1990), *The Translator as Communicator*, Londres-Nova York: Routledge.

Mazzoui, M. (2011), *A Brief History of Iran.*, Salt City Lake: University of Utah Press.

Montero Dominguz, X. (2017) *Doblaje. Nuevas Vías de investigación*. Albolote: Comares.

Nencioni, G. (1983). *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna: Zanichelli,

Neves, J. (2005) *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-hearng*, Roehampton University.

Osimo B. (2004) *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*. Milano: Hoepli.

Ottoni, F. (2008) entrevista ao Media Mundus Public Hearing (2008)

Pavesi, M. (2006) *La Traduzione Filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carrocci.

Pavesi, M. (2009). *Pronouns in Film Dubbing and the Dynamics of Audiovisual Communication*, (pp.: 89-107), Vial: Vigo.

Perego, E. (2005). *La Traduzione Audiovisiva*. Roma: Carocci.

Romero Fresco, P. (2009). *Naturalness in the Spanish Dubbing Language: a Case of Note-so-close friend*, *Meta: Translation's Journal*, (pp. 35-45), V. 54 n° 1.

Rossi, F. (2007). *Lingua italiana e cinema*. Roma: Carocci Editore.

Raffaelli, S. (2001) *La parola e la lingua*, in Brunetta G. P., *Storia del cinema mondiale* (vol. 5). Torino: Einaudi.

Sanguineti, T. (2005) *Voci del Varietà: Federico delle voci; i direttori di doppiaggio di Fellini*. Rimini: Fondazione F. Fellini.

Snell-Hornby, M. (1988) *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins.

The World Economic Forum (2016) *English as Second Language*. Disponibile in <https://www.weforum.org/agenda/2018/04/the-english-language-is-the-worlds-achilles-heel> acceduto in Junho 2018

Zagarrio, V. (2013). *Cinema e fascismo*. Venezia: Marsilio.